

**LOS DIFUSOS LÍMITES DE LA PERCEPCIÓN**  
**LO VELADO Y LO BORROSO**



**CARLOS ALBERTO AYALA VALERO**

**UNIVERSIDAD TECNOLÓGICA DE PEREIRA**  
**FACULTAD DE BELLAS ARTES Y HUMANIDADES**  
**MAESTRÍA EN ESTÉTICA Y CREACIÓN**  
**PEREIRA, 2017**

# **LOS DIFUSOS LÍMITES DE LA PERCEPCIÓN**

## **LO VELADO Y LO BORROSO**



**CARLOS ALBERTO AYALA VALERO**

Trabajo de grado para optar al título de Magíster en Estética y Creación

Directora

**M.S. SUSANA HENAO MONTOYA**

**UNIVERSIDAD TECNOLÓGICA DE PEREIRA**

**FACULTAD DE BELLAS ARTES Y HUMANIDADES**

**MAESTRÍA EN ESTÉTICA Y CREACIÓN**

**PEREIRA, 2017**

## Tabla de contenido

<b>RESUMEN .....</b>	<b>7</b>
<b>INTRODUCCIÓN .....</b>	<b>8</b>
<b>CAPÍTULO 1:.....</b>	<b>16</b>
1.1 El Hilo Tenue: La Experiencia Sensible .....	16
1.2 El Fuego Enlazador de Mundo .....	26
<b>CAPÍTULO 2.....</b>	<b>34</b>
2.1 El Fumage: Configuraciones de Humo.....	34
2.2. Tres Artistas Contemporáneos del Fumage .....	39
<b>CAPÍTULO 3.....</b>	<b>46</b>
Cortinas de humo .....	46
3.1. Configuraciones de Humo .....	46
3.2. El Libro de Artista .....	54
3.3 Libro Arte. Libro de Artista .....	57
<b>CAPÍTULO 4.....</b>	<b>69</b>
Los difusos límites de la percepción. Lo velado y lo borroso.....	69
4.1. La Experiencia Antivisual.....	69
4.2. Lo Velado .....	77
4.3. Lo Borroso .....	79
4.4. Obra. Visión Velada .....	81
4.5. Obra. Identidad Difusa .....	85
4.6. Emplazamiento de la Obra. ....	87

<b>CONSIDERACIONES FINALES .....</b>	<b>89</b>
<b>BIBLIOGRAFÍA .....</b>	<b>91</b>

## Lista de figuras

ILUSTRACIÓN 1. HIERRO FORJADO. ....	21
ILUSTRACIÓN 2. RAICES PROFUNDAS. TALLA MADERA.110x34 CM. ....	23
ILUSTRACIÓN 3. ESPACIO FORJADO. MIXTA SOBRE TELA. 100x80 CM. 2006 .....	25
ILUSTRACIÓN 4. FUEGO. TALLER DE FORJA.....	28
ILUSTRACIÓN 5. HIERRO FORJADO. TALLER ESCULTURA FACULTAD DE BELLAS ARTES Y HUMANIDADES. ....	32
ILUSTRACIÓN 6. HUMO SOBRE PAPEL. 50x70 CM. ....	41
ILUSTRACIÓN 7. HUMO SOBRE PAPEL. ALUMNOS DE LA ESCUELA DE AYOTZINAPA. MEXICO.2016. ....	43
ILUSTRACIÓN 8. INSTALACIÓN Y PÓLVORA. 236x482 CM. 2003.....	45
ILUSTRACIÓN 9. CORTO CIRCUITO. HUMO SOBRE LIENZO.23.32.2015.....	49
ILUSTRACIÓN 10. FALSO POSITIVO. HUMO SOBRE LIENZO.76 86 CM. 2015. ....	51
ILUSTRACIÓN 11. BIZ-N.PT. HUMO, ACRÍLICO, LAMINILLA DE ORO. 147 32 CM. 2015. ....	57
ILUSTRACIÓN 12. DERIVA. HUMO, ACRÍLICO, LAMINILLA DE ORO. COSTURA SOBRE LIENZO. 143x21 CM. 2015. ....	59
ILUSTRACIÓN 13. INSTRUCCIONES PRÁCTICAS PARA LEVITAR. HUMO SOBRE PAPEL ARTESANAL. 29x20 CM. 2016.....	61
ILUSTRACIÓN 14. HUMO SOBRE PAPEL ARTESANAL. 21x21 CM. 2016. ....	64
ILUSTRACIÓN 15. HUMO SOBRE PAPEL HECHO A MANO. 21x21 CM. 2016. ....	65
ILUSTRACIÓN 16. HUMO SOBRE PAPEL HECHO A MANO. 21x21 CM. 2016. ....	66
ILUSTRACIÓN 17. HUMO SOBRE PAPEL HECHO A MANO. 21x21 CM. 2016. ....	67
ILUSTRACIÓN 18. HUMO SOBRE PAPEL HECHO A MANO. 21x21CM. 2016. ....	68
ILUSTRACIÓN 19. CUADRO NEGRO SOBRE FONDO BLANCO. ÓLEO SOBRE LIENZO. 106,2x106,5 CM. 1913.....	74
ILUSTRACIÓN 20. CRIADERO DE POLVO. VIDRIO Y POLVO MAN RAY/MARCEL DUCHAMP.1929.....	76
ILUSTRACIÓN 21. SEPTIEMBRE. ÓLEO SOBRE LIENZO. 52x72CM. 2005. ....	81
ILUSTRACIÓN 22. VISIÓN VELADA. CARTÓN, CERA DE ABEJA, PLACA DE ACRÍLICO. 56x47x23 CM. 2017.....	84
ILUSTRACIÓN 23. IDENTIDAD DIFUSA. MADERA, VIDRIO ESPEJO, HUMO Y LIMPIA VIDRIOS. 48 37 CM. 2017. ....	86
ILUSTRACIÓN 24. BOCETO. INSTALACIÓN OBRAS. SALA FACULTAD BELLAS ARTES Y HUMANIDADES. UTP. ....	87
ILUSTRACIÓN 25. SALA DE EXPOSICIONES. FACULTAD BELLAS ARTES Y HUMANIDADES. UTP.....	88

## Web grafía de figuras

Figura 4.	<a href="http://strucore.com/wp-content/uploads/2016/10/iron-fire.jpg">http://strucore.com/wp-content/uploads/2016/10/iron-fire.jpg</a>	28
Figura 6.	<a href="http://daniloespinoza.cl/my-product_category/humo-sobre- papel/page/2/">http://daniloespinoza.cl/my-product_category/humo-sobre- papel/page/2/</a>	41
Figura 7.	<a href="https://verne.elpais.com/verne/2016/08/30/mexico/1472508985_251003.htm">https://verne.elpais.com/verne/2016/08/30/mexico/1472508985_251003.htm</a> .	43
Figura 9.	<a href="http://inkultmagazine.com/blog/cai-guoqiang/">http://inkultmagazine.com/blog/cai-guoqiang/</a>	49
Figura 19.	<a href="http://www.proa.org/esp/exhibicion-kazimir-malevich-obras.php..">http://www.proa.org/esp/exhibicion-kazimir-malevich-obras.php..</a>	74
Figura 20.	<a href="https://jaquealarte.com/2017/07/03/se-puede-escribir-la-historia-la- fotografia-">https://jaquealarte.com/2017/07/03/se-puede-escribir-la-historia-la- fotografia-</a>	76
Figura 21.	<a href="https://jaquealarte.com/wpcontent/uploads/2017/07/1498651654_200912_1498655351_album_normal.jpg">https://jaquealarte.com/wpcontent/uploads/2017/07/1498651654_200912_1498655351_album_normal.jpg</a>	81

## RESUMEN

Palabras clave: proceso, estética, fuego, humo, velado, borroso.

El documento recoge el proyecto de la tesis de Maestría en Estética y Creación de la Universidad Tecnológica de Pereira, en la línea de investigación creación de obra, e indaga sobre los fenómenos estéticos que subyacen en una parte esencial de mi proceso de obra en el que llevo trabajando ya un considerable número de años, alteraciones y dislocaciones como desplazamientos a prueba de ensayo y error que identifica la experimentación en los procesos, que han repercutido de manera significativa en la redefinición constante, tanto de los procesos materiales como conceptuales de la producción de obra.

La de la producción artística de los últimos años, en particular la serie de trabajos titulada *Cortinas de humo*, desarrollada entre los años 2010 y 2015, elaborada mediante la técnica del fumage, una técnica de creación artística que consiste en la impresión de imágenes causadas por la fijación residual del hollín producido por combustión de una vela o mechero, sobre la superficie del papel, lienzo u objeto. El trabajo con el humo y el hollín me lleva por una deriva de investigación interesante, como sustancia que va más allá de su condición material para trascender la visibilidad de su propia imagen transitoria, etérea y fluida, hacia la transformación y apropiación del concepto de lo velado y borroso, no como una privación de las imágenes, sino más bien, como una resistencia y negación deliberado de lo visible.

## INTRODUCCIÓN

Hoy, escribiendo estas líneas, siento que no hablo desde ninguna parte que no sea la experiencia propia; ahora mismo me planteo la necesidad de una mirada hacia mi interior en búsqueda del sentido de mi hacer. Se trata de una revisión autocrítica a la cual me aproximaré sin suponer de antemano su extensión, profundidad y complejidad, para convertirla en mi objeto de estudio.

El documento recoge una parte esencial de un proceso de obra en el que llevo trabajando ya un considerable número de años que han repercutido de manera significativa en la redefinición constante, tanto de los procesos materiales, como en el sentido significativo de la producción de obra; alteraciones y dislocaciones como desplazamientos a prueba de ensayo y error que identifica la experimentación en los procesos, que, de hecho, es una ganancia no solo de la vida sino de toda posibilidad de conocimiento.

Los conceptos contenidos en el documento recogen la experiencia de un trabajo de creación en el que he explorado por muchos años, con la técnica y las temáticas que desarrollaré en la presente obra, hechos y conceptos, tanto en lo escultórico, como en el dibujo, la pintura y la edición de libro de artista. Sin embargo, el contenido de este escrito será, ante todo, un viaje de interiorización de la experiencia estética, no sólo como técnica sino como trascendencia de lo sensible para hablar del hacer como sentido y el actuar como reflexión en el devenir obra. En el libro *La poética del Espacio*, Bachelard, G. (2000), se refiere así al poeta o al artista que se



vuelve sobre sí mismo para indagar en la imagen poética de la experiencia creativa una conciencia de ser.

El sujeto que habla está entero en una imagen poética, porque si no se entrega a ella sin reservas, no penetra en el espacio poético de la imagen. Muy claramente la imagen poética trae una de las experiencias más simples del lenguaje vivido; y si se la considera, como lo proponemos, en cuanto origen de conciencia, procede de una fenomenología. (Bachelard, 2000: 16)

Por lo tanto, este enfoque del trabajo basado en la experiencia estética, en su doble vertiente del hacer material como sentido y el obrar como reflexión, es un modo de transitar por los indicios ya configurados, casi como si se tratara de una mirada espiritual en el tiempo y el espacio para comprender mi propia obra. Así mismo, debo decir que la experiencia que considero más productiva es la de la producción artística de los últimos años, en particular la serie de trabajos titulada *Cortinas de humo*, desarrollada entre los años 2010 y 2015. La serie está elaborada mediante la técnica del fumage, una técnica de creación artística que consiste en la impresión de imágenes causadas por la fijación residual del hollín, producido por combustión de una vela o mechero, sobre la superficie del papel, lienzo u objeto. El trabajo con el humo y el hollín me lleva a una investigación interesante, pues se trata de una sustancia que va más allá de su condición material para trascender la visibilidad de su propia imagen etérea y fluida, hacia la transformación y concepto de lo velado y borroso.

Deseo subrayar brevemente que la técnica utilizada en la serie, el fumage, surgió al interior del movimiento surrealista, ideada por el pintor y teórico austro-mexicano Wolfgang Paalen, (1905 -1959) quien introdujo en el entorno del arte las primeras imágenes creadas con impresiones realizadas con el hollín del humo sobre la superficie del papel, el lienzo u otros materiales. Justamente, esta clase o naturaleza de los materiales pueden obedecer a cierta ruptura frente a toda regla, modelo, código o clave, establecida de antemano como única posibilidad de producción, para entregarse en cambio a una tarea de invención y de reformulación de los parámetros estéticos a partir de lo que podríamos llamar, materiales innobles como labor contemporánea de la plástica. Ciertamente, mi trabajo se ocupará de algunas particularidades técnicas y materiales del proceso, además de mencionar algunos referentes artísticos contemporáneos que hacen uso de la técnica, que resultan realmente significativos en la dirección y preocupaciones de mi obra, en términos de forma, significado y aproximaciones conceptuales, dado que privilegian el proceso del cual surge el hecho artístico de mi interés. No obstante, y sin miedo a enfatizar, me propongo ir hasta la interiorización de los presupuestos formales que apuntan finalmente a categorías conceptuales muy inquietantes dentro del pensamiento contemporáneo, tales como lo borroso, lo velado; es decir hacia aquello que se mueve en la frontera entre lo visible e ilusorio, entre la transparencia y lo borroso de una imagen cada vez más necesitada de sentidos.

El documento se estructura en cuatro capítulos: El primer capítulo: El hilo tenue: La experiencia sensible hace referencia y subraya la indagación e interiorización a través de la obra desde la cual percibimos la incesante búsqueda de una comprensión trascendental de lo perceptible sensible, el ser desde la obra como alma visible y motor de lo sensorial.

Sin embargo, no es propiamente el interés juzgar o interpretar mi propia existencia, sino revelarla mediante la imagen obra, pues la obra es expresión de una cierta condición ontológica del ser y estar en el mundo. Así que relataré algunas de estas experiencias y me apoyaré inicialmente en el texto de Bachelard, (2000) para ir centrando la mirada sobre la forma cómo se vinculan esos hechos particulares de la experiencia estética en un hilo tenue con la conciencia de una imagen puede llegar a ser origen para un mundo obra. Bachelard (2000) La inmensidad está en nosotros. Está adherida a una especie de expansión de ser que la vida reprime, que la prudencia detiene, pero que continúa en la soledad, (p.164).

En la interioridad individual de cada ser humano se tiende un puente hacia las cosmogonías primitivas y bajo el concepto bacheliano de imaginación material, subyace el intento por formular una ley de las diversas formas de la imaginación, según se vinculen al fuego, al aire, al agua o la tierra, cosmogonías que perviven en nosotros como material proteico de nuestras creaciones y se enlazan con imágenes de los cuatro elementos constitutivos de la materia, tal como éstos aparecen en escritos anteriores de este autor, precisamente con la intención de ligar imaginación poética y sustancia mundana terrígena. Es por ello que asumo a Bachelard como fundamento de mi investigación, porque también en mi obra hay esta conexión abierta hacia la tierra y la física primordial. Aparece pues, una metafísica de símbolos emparentados mediante analogías y comparaciones con una cierta naturaleza ígnea y acercamiento al fuego. En gran parte de la producción, el fuego adquiere profundas significaciones como elemento mediador y fuente primaria de una fuerza interior que arde como ritual del hacer y por ello se despliegan metáforas y símbolos de su potencia en torno a los cuales van a gravitar transversalmente tanto el proceso creativo como la reflexión.

Es prudente advertir, que la serie es el resultado de experiencias previas ejecutadas en la obra escultórica a partir de procesos realizados en diferentes técnicas y materiales: forja y soldadura, fundición a la cera perdida, tallas en madera quemada, lienzos pintados, empastados y pasados por el fuego. De ahí que recojo pues la experiencia de un largo proceso de mi trabajo, un acercamiento dialéctico sostenido entre el fuego, la materia y su poder transformador, donde ahora reconozco de manera silenciosa y tácita la necesidad de remitirme al pensamiento teórico de Heráclito, (Filósofo-sofista griego, Siglo V A.C.) clásica referencia ineludible al abordar el fuego a manera de fuerza, cambio y transformación de las sustancias. Messer, A. (1939) afirma que, en la escuela de Éfeso, para Heráclito, la sustancia primordial es un fuego que incesantemente se renueva: de esta génesis deviene una concepción del alma que se desliza a través de la imaginación material del fuego; así, por ejemplo, para Heráclito “el alma seca” es la mejor y la más sabia” (p. 38-39). Algún invisible hilo metafísico me permite sentir la fuerza del fuego en mi propia obra, al transformarme, por gracia ígnea, en un artista creador capaz de vincular espíritu y hacer práctico. Existe además un fuego necesario para la reflexión existencial que deja ver una entrañable dialéctica de carácter ontológico del ser con el Universo, o tal vez como dice Bachelard (1966) en la introducción de su libro *El Psicoanálisis del Fuego*: Pero, en nuestro primer acercamiento, el objeto nos señala más que nosotros a él, y lo que creíamos nuestros pensamientos fundamentales sobre el mundo, muchas veces no son otra cosa que confidencias sobre la juventud de nuestro espíritu. (p.1).

En esta experiencia de persistencia y de transformación de la obra, pueden ser rastreadas las formas del devenir y ser artista en el tiempo. Bachelard (2000) habla acerca de la imaginación poética, y yo quisiera adelantar mi reflexión siguiendo el hilo conductor de su discurso en lo que

respecta a cierta imaginación creadora, aproximación afín a mi reflexión teórica. El proceso creativo como parte de la interiorización del hombre se hace presente en la prefiguración de la obra, que es como un llamado sin palabras ni significados precisos y por lo mismo con un gran potencial creativo que terminará por ser determinate en nuestras vidas.

Es decir, el artista propone modos de habitar, modos de nombrar, en ese encuentro directo, entre el autor y las imágenes, que, sin embargo, deben ser comunicables a otros sujetos, para establecer un dialogo entre la obra y su público, en una fenomenología mínima de encuentro entre el sujeto y el objeto cuya naturaleza a veces es difusa, a veces inconsistente y otras veces contundente en su aparecer. Una fenomenología que opera en el nivel de la imaginación, un nivel anterior al pensamiento, en el pensamiento de lo pre-real antes de hacerse visible expresado en imágenes. En este encuentro del alma con la imagen poética la consistencia está por inventarse, pero no funciona sólo con los poetas; lo hace también con el creador de la obra plástica.

El segundo capítulo, aborda la reflexión en torno a la técnica del fumage y sus aspectos creativos, en una especie de relato, resultado de una investigación sobre los antecedentes y recursos gráficos, que es también una experiencia de metodología de trabajo personal con la materia, en la medida en que va dejando trazas, huellas y formas imaginativas propias del impulso creador de esta técnica. Son *dibujos de humo* que nos hablan de un instante relacionado con una cierta belleza que irremediamente está unida a lo fugaz y etéreo. A lo largo del capítulo doy cuenta de un proceso originado en la voluntad de dejarse llevar por el modo particular de actuar del material, el humo, en medio del azar, lo inesperado y sorpresivo de la configuración del instante en que el hollín llega a la superficie, es decir, el momento en que el humo se imprime como imagen capaz de comunicar su expresividad en la obra. Ciertamente, mi

interés aquí no es hacer una amplia exposición sobre la técnica, de la cual ya existen al respecto investigaciones, ni tampoco hacer un catálogo de los artistas que han trabajado la técnica, si no que destacaré algunos artistas contemporáneos que considero afines al trabajo *Cortinas de Humo*.

El tercer capítulo, indaga y expone propiamente el recorrido de toda la serie de obras, abordadas con el título *Cortinas de Humo*. Estos razonamientos me han permitido definir mi quehacer artístico como un recorrido del devenir estético de una experiencia productiva que transita en inquietudes existenciales políticas y estéticas. Ideas que se convierten en una propuesta con materia casi inaprensible como el humo lo que hace a estas obras algo más que un juego es la manera como las sombras producto del hollín se posaban sobre la superficie produciendo una imagen intencional cuyo dibujo se hace en su presencia pero y parece deshace en su propia permanencia quedando como resultado la previa existencia de una investigación que reside en la consolidación de un lenguaje que se abre una experiencia de resistencia a la mirada directa.

El cuarto capítulo, se adentra en una de experiencia ampliada de obras anteriormente realizadas con la técnica del fumage, una investigación que constituye finalmente el título de este trabajo de tesis: *Los Difusos Límites de la Percepción: lo velado y lo borroso*. Las categorías aludidas constituyen en sí mismas un ejercicio intelectual que supone explorar y ampliar desde mi interés, signos y gestos implícitos en la serie de obra que nos hablan y propone una cierta condición precaria o distorsionada del ver, en términos del filósofo francés Jacques Derrida (2000) en su obra *Dar la muerte*, se refiere a lo “visible in-visible”, como aquello que estando a la vista reaparece velado no obstante permaneciendo en “el orden de la visibilidad,

constitutivamente visible” (p. 88), pero que está algo más allá de lo visible, en lo invisible como potencia y suelo propicio para la investigación creación.

En resumen, el objetivo del documento es reflexionar a partir de una investigación procesada del caminar dentro del hacer creativo en la práctica artística, un ser que no termina de crearse, más bien recrearse en sí buscando un horizonte siempre lejano, siempre cercano, dentro y fuera, como filosofía del conocimiento en la producción de obra para ahondar y tratar de revelar cuáles son los elementos fundamentales, que paradójicamente, aunque no son tan visibles, están implícitos y tienen que ver con los conceptos y categorías que se despliegan al interior de la obra.

## CAPÍTULO 1:

### 1.1 El Hilo Tenue: La Experiencia Sensible

Canción de la Infancia (Fragmento)

Cuando el niño era niño

era el tiempo de preguntar:

¿Por qué soy yo y no vos?

¿Por qué estoy acá y no allá?

¿Cuándo comenzó el tiempo y

dónde termina el espacio?

¿La vida bajo el sol no es un sueño?

Lo que veo, oigo y huelo ¿no es

una ilusión del mundo ante el mundo?

¿Existen realmente el mal

y la gente mala de verdad?

¿Cómo es posible que yo, el que soy,

no existiera antes de nacer

y que un día yo, el que soy,

no sea más este que soy?

Peter Handke (2004)

Así como este poema, la obra de arte es vivencia del cuerpo y del ser como acontecimiento trascendental de la vida, que no sólo asiste al acto, sino que lo configura en cada momento, recorridos y en actos cotidianos configurados simbólicamente, a manera de huellas, marcas y



pliegues, donde se guardan tanto las cosas visibles como aquellas borrosas, difusas y también invisibles que se esconden en nuestra conciencia. La obra se conforma sobre superficies a modo de manifestación sígnica y simbólica, fundada en la imagen para ahondar de alguna manera en nuestra forma particular de percibir el mundo que nos contiene.

Pero una obra de arte necesita reflexión con la intención de establecer un diálogo, abierto y sincero con uno mismo en el acto creativo a fin de orientar la percepción hacia la complejidad, yuxtaposiciones y contradicciones de la realidad, y de igual manera, hacia la intimidad del universo del creador que retroalimenta y transforma de manera constante la creación de mundos obra y la relación entre el creador y su materia.

Delante de la obra de arte, como observadores nos percatamos de al menos dos percepciones divergentes pero complementarias de ver el mundo. Una, convencional, dada o asentada en lo ya normalizado y establecida como relato natural lógico de una realidad social y cultural, instituida como verdad para desempeñarnos en la vida cotidiana. Otra, la de una conciencia ampliada de un “ojo girado” para mirar el lado oculto de las cosas, lo que nos conecta con una realidad diferente donde se hace visible lo invisible, como en las experiencias sobrenaturales, místicas o religiosas que nos vinculan con “otras” naturalezas dentro de una unidad paralela del conocimiento perceptivo del mundo que nos abriga.

De tal manera, no podemos comprender el presente sin mirar atrás, cuando se le apuesta a esa interioridad mística para aclarar la condición del ser. En ese interior expuesto ocurre el tránsito de las cosas más significativas y simbólicas y se hace posible el encuentro con nosotros mismos

como a través de un espejo que arde, pero ofrece la oportunidad de conectar todas nuestras arqueologías visuales. Podríamos comparar este efecto con el de alguna vertiginosa película velada por el tiempo que, al dejar observar sólo modos de la existencia humana, que permite imaginar muchos mundos posibles.

Así la obra, resulta ser un salto al vacío, un advenimiento existencial del otro yo, pues existimos en cada traza, en cada huella causada por nuestro obrar y nuestro relatar. Creamos una obra no para encontrar o interpretar la existencia sino para revelar la dimensión que nos habita, nos contiene en el espacio - tiempo de los instantes efímeros dejados ahí, sinceros y llenos de aquello que nosotros somos. Entonces, reflexionar sobre la obra no puede ser producto de una simple decisión para categorizar formatos o autores, sino de una necesidad íntima para entender la experiencia creativa de la propia praxis como ejercicio dialéctico del conocimiento existencial en el encuentro - desencuentro del yo con la materia.

Crear en este caso, es para mí un hacer casi alquímico<sup>1</sup> en el que recupero una imagen a pesar del sentimiento de que la realidad se aleja y el tiempo se fuga por los intersticios de la materia. Trato de captar desbordes e irrupciones no solo de la forma y el espacio, sino también en mi propio descentramiento mental hasta un límite que me obliga a deslizarme por territorios de interioridad y exterioridad de mi cuerpo, desordenados en su momento, pero resonantes en el tiempo.

---

<sup>1</sup> *la alquimia se erigía en ciencia sagrada, mientras que la química se constituyó después de haber despojado a las sustancias de su carácter sacro. Existe, por tanto, una necesaria solución de continuidad entre el plano de lo sagrado y el de la experiencia profana.*

Justo ahí, entre los girones del ser creativo, es donde la creación deviene, investigación de un proceso en el que es necesario transformar el hacer en conocer; el azar en claridad y la incertidumbre en la decisión de crear. Picasso, en la profundidad de las palabras que lanzaba espontáneamente, declaraba: “*yo no busco, encuentro*”, encuentro en el trasegar de una producción de aciertos y desaciertos, de un eterno retorno, una y otra vez haciendo y deshaciendo en cada trazo, en cada dibujo, en cada martillar de la escultura, en cada pincelada y en cada objeto un relato sobre el “espíritu” de él en la materia. Se supone que el relato se consigna como huella sobre sustancia sensible. Se recuperan los viejos lugares, pero también las experiencias inenarrables, como cuando en noches de bruma en las montañas de Manizales, en el alto del Perro, cerca de las estrellas, yo esperaba la madrugada y me hacía testigo de mi mirada frente al espejo de agua de los tres nevados que me rodeaban. Habitar el mundo estéticamente, dice la poeta y filósofa española Chantal Maillard, (1998) refiriéndose a la experiencia estética como activar la razón creadora en el vivir cotidiano. Las experiencias íntimas y visuales vuelven la mirada al umbral ontológico y resonante en una obra que no se agota en el marco inmóvil que la contiene, sino que siempre está sucediendo y reconfigurando la mirada. Al respecto Bachelard (2000) dice: Entonces, si sostenemos el ensueño en la memoria, si rebasamos la colección de los recuerdos concretos, la casa perdida en la noche del tiempo surge de la sombra jirón tras jirón. No hacemos nada para reorganizarla. Su ser se restituye a partir de la intimidad, en la dulzura y la imprecisión de la vida interior. (p. 67).

En mis trabajos anteriores me he guiado de manera inconsciente por ideas afines a estos autores, pues he desarrollado una cierta esencia y forma de investigación con el fuego a lo largo del trabajo visual. Una amplia experiencia de trabajo con el componente ígneo al que considero

mediador y transformador esencial pero persistente como fuerza motriz del trabajo. Una reflexión sobre el hacer, con pautas y conciencia en el acto creativo y conferir así fundamento al hecho creativo. Mi intención es la detonar sentido alrededor de aquello que siempre está por suceder cuando sumo el carácter creador del fuego a mi propia tarea artista. Según Brun, J. (1990) para Heráclito el fuego es, en efecto, el elemento primero y el principio de todas las demás sustancias. Él es quien en el transcurso de sus metamorfosis corre a través del agua, la tierra y el aire. Está presente en el ciclo de la materia, de la que reviste todas las formas. (p.65).

En la forja, el fuego es el elemento esencial que permite deformar el metal por efecto del martillazo, el cual hace que las partículas del material se desplacen y modifiquen la forma de la pieza. La forja es pues, un oficio cargado de ritualidad y magia, propio del hechizo del fuego y de su poder transformador. Cuando el subir de la temperatura deja ver el universo en diminutas estrellas salidas del metal ardiente, decimos que el metal alcanzó el punto de forja, el punto de un territorio abierto plagado de sucesivos instantes temperatura permitidos para asistir a la revelación propicia del develamiento del martillar configurado en obra.



*Ilustración 1. Hierro Forjado.*

La presencia del fuego también tiene su repercusión en el trabajo escultórico de talla en madera, cuando a formas ya talladas se aplica la técnica colonial española —usada en la producción de imaginería religiosa— que conocemos como *estofado*: un preparado de cola de res y yeso se va aplicando capa sobre capa en la superficie de la madera, se deja secar y, a continuación, se aplica fuego directamente para activar otras cualidades y formas expresivas de la materia, procesos de destrucción y creación, actos creativos del fuego mismo como sustancia poderosamente transformadora de la materia y de los significados que asociamos con ella. De ahí, que remover las cenizas de estas formas alteradas sea todo un ritual arqueológico y alquímico que expone nuevos corpus y develar ahora el oculto universo ígneo y cromático de las formas “templadas” por el fuego, Mircea E en su libro *Herreros y alquimistas* (1983) afirma,

“Pero algo hay de común entre el minero, el forjador y el alquimista: todos ellos reivindican una experiencia mágico religiosa particular en sus relaciones con la sustancia; esta experiencia es su monopolio, y su secreto se transmite mediante los ritos de iniciación de los oficios; todos ellos trabajan con una materia que tienen a la vez por viva y sagrada, y sus labores van encaminadas a la transformación de la Materia” (p.4).



*Ilustración 2. Raices Profundas. Talla Madera. 110x34 cm.*

Al crear la obra, en esa prueba de ensayo y error que identifica la experimentación, percibo que esa experiencia mágica es también llevada al espacio bidimensional, a la superficie del lienzo cargada de capas y más capas empastadas de color mineral, yeso acrílico y óleos superpuestos en diferentes planos, formas y dibujos intencionales que posteriormente, adheridos a la tela son pasados por el fuego de manera controlada. Una vez fría la superficie se raspa muy sutilmente con cuchillas de afeitar para descubrir de las entre capas, formas plásticas multicolores producto de una metamorfosis de los universos cromáticos. Substraídos de las profundidades del fuego y el hollín, son como rastros de nuevos colores templados por el fuego, cales de yeso y cenizas pictóricas que configuran una especie de palimpsesto, una superficie de tiempo condensado y sometido a las acciones de designación, demarcación y apropiación cuando usamos el proceso como símbolo o metáfora de lo que significa una creación. Lugar de las capas que se superponen y yuxtaponen a modo de estratos, haciendo presente el paso de la acción del tiempo, concentrado en un solo lugar, un proceso plástico de nacimiento, destrucción y resurrección con el fuego, el cual actúa y templea la materia alimentando de esta manera la imaginación. Arqueologías ígneas de una práctica de sustratos pictóricos, donde el fuego transforma la materia, ahora develadas en un nuevo orden pictórico que emerge sobre la superficie la obra.





*Ilustración 3. Espacio Forjado. Mixta Sobre Tela. 100x80 cm. 2006*

## 1.2 El Fuego Enlazador de Mundo

Ahora bien, para continuar voy a destacar una experiencia fundamental única y trascendental del primer acercamiento físico y cósmico que tuve con el fuego. Recuerdo ahora la imagen de aquel instante excepcional de una tarde seca e invernal en Manizales, cuando yo contaba con ocho años: caminado por la empinada calle catorce, en toda una esquina, un enceguedor fuego y un atronador rayo impactó la tierra a escasa distancia de donde transitaba. El fuego resplandeciente y el estrepitoso ruido me produjeron de inmediato una conmoción y una temporal pérdida de la conciencia. Sólo escuchaba resonante y lejanamente el eco de las palabras que decían “*lo mató, lo mató*”, en medio de esa gran perturbación espacial, visual y auditiva, a la que afortunadamente sobreviví. Vivencia trascendental explícita con los elementos primordiales que intervienen y reconfiguran la dialéctica cósmica de relación con el mundo.

Una experiencia iniciática que podría llamarla una experiencia estética del asombro, de acercamiento a la cósmica magnitud de los elementos y un abrupto despertar de la conciencia al poder transformador del elemento fuego, un elemento transversal y presente a lo largo de la vida, que puedo decir, ha sido y es un elemento esencial en mí devenir ser- obra. Brun, J. (1990) recuerda en Heráclito: El devenir es lo que asegura la síntesis del ser y del no ser” (p.48).

¿Para dónde se va el fuego? pregunta ingenua y profunda surgida de esta experiencia primigenia asombrosa y atronadora de fuego, palabra impávida de aquel momento de conmoción de mi infancia, que lanzaba aterrorizado a las personas que acudían a auxiliarme. Resolver tal interrogante era darle respuesta al origen mismo del universo. Ya se ha dicho que el fuego, ciertamente, ha sido el elemento transformador más poderoso que haya existido en el desarrollo

del ser humano. Desde los primeros tiempos, el fuego ha desplegado una increíble fascinación, pero también un profundo respeto y temor; el fuego nos abraza de una manera tan sobrenatural que, como el mar, ejerce un poder casi hipnótico sobre nosotros.

En verdad se trata de una experiencia original y significativa que me une a Heráclito, va más allá de las propiedades físicas y químicas del elemento, atraviesa el tiempo con interrogaciones esenciales, existenciales, pertenecientes a la naturaleza misma del ser humano, para alcanzar otros estados. Este documento va más allá de fuego físico, otro fuego que es como un fenómeno interior, plenamente inconsciente. Opera como una fuerza poderosa de transformación espiritual y material, capaz de devenir ser en la obra, en la intuición del hacer, en la doble vía reflexión y creación de sueños e ideas. Se mueve en el silencio íntimo frente a la materia y muchas veces toca la experiencia de lo innombrable en la cual las palabras no logran transmitir la profundidad de la comprensión surgida de la experiencia transcendental. Entre la fragilidad de la vida, puesta en evidencia en el episodio del rayo, y este momento del quehacer artístico, media el fuego como metáfora del devenir de la obra lo que supone enfrentarse a la experiencia de la perseverancia y transformación de la materia, vehículos materiales de profundo vínculo con lo espiritual que, digámoslo, me conecta directamente con ciertos arquetipos resonantes de la conciencia del universo, la conciencia de la gran explosión del fuego y la conciencia transformadora del pensamiento del hombre. Sin duda alguna, parece ser un cambio de función de la imaginación, al dejar de ser el soporte del pensamiento natural como imaginación material (externa), para convertirse en soporte de representación como imaginación formal (interna) según la acepción de Bachelard (1994).



*Ilustración 4. Fuego. Taller de Forja.*

Ahora bien, de los cuatro elementos el sorprendente fuego es el único que ha podido ser provocado por el hombre, y según definición enciclopédica, el fuego es producido por el conjunto de partículas o moléculas incandescentes de materia combustible, capaces de emitir luz visible, mientras que el humo es la parte oscura del fenómeno incapaz de emisión alguna.

Aquí vale pues, adentrarse en el concepto de fuego como elemento - signo de producción con su poder transformador, no solo de la materia sino fundamentalmente de la interioridad del ser humano; indica la intimidad del proceso creativo en el encuentro y el desencuentro como principio constitutivo del movimiento y cambio en el devenir de la obra. Así mismo simboliza el universo de la creación y ofrece significados para el hacer de artistas que sienten, como yo, *un big bang* en la cabeza.

Así pues, el fuego habla desde la intuición del oficio, en la práctica ligada a la tenacidad y el encantamiento para transformar la materia, pues en el instante cuando la temperatura sube y la sangre se calienta se instaura un mundo. En su libro *Psicoanálisis del Fuego* (1966) el filósofo francés Gastón Bachelard dice al respecto:

El fuego es brillante como una conciencia de la soledad.... El fuego es un fenómeno privilegiado que puede explicarlo todo. Si todo aquello que cambia lentamente se explica por la vida, lo que cambia velozmente se explica por el fuego. El fuego es lo ultra-vivo. El fuego es íntimo y universal. Vive en nuestro corazón.... Sube desde las profundidades de la substancia y se ofrece como un amor. (p.17).

En mi caso, el encuentro primero con el fuego prefiguró la ritualidad del oficio de artista en la ritualidad del herrero. Recuerdo claramente aquel sábado cuando salí en las primeras horas de la mañana, hacia el sector de la galería de Manizales para buscar en una de sus calles el tradicional barrio de los herreros y forjadores. Al entrar al lugar adquirí inmediatamente una extraña fascinación por lo que veía, pero sobre todo una gran inquietud e interés, pues estaba cerca de conocer al distinguido maestro de la forja artística de quien ya tenía noticia, el maestro Iván Arias. Lo encontré, parado en su fragua, y, como si me esperase me miró complacido. Me saludó como a un viejo amigo y, seguidamente, dejó las tenazas sobre la fragua y estrechó mis manos con fuerza asombrosa. Al hacerme pasar aclaró que estaba realizando un trabajo delicado y dispendioso, pero que con toda confianza podía quedarme ahí observando. Estuvo parado pensativo durante un breve instante de tiempo en silencio, mientras yo esperaba con gran ansiedad que comenzara nuevamente con toda su intención y fuerza a martillar. Sin embargo, cuando lo hizo me sorprendió, me miró e hizo un gesto vago de satisfacción y dijo: *No es la fuerza bruta sino la fuerza interior, la de la respiración controlada que abre el oído. Mi abuelo y mi padre insistían en ese aspecto.* Luego agregó mirándome directamente: *Ambos me enseñaron el saber casi hermético del arte del fuego y el hierro.* Frente a mis propios ojos pude contemplar la sutileza para martillar y figurar el hierro, dejó de hablar y sentí que esperaba que le hiciera alguna pregunta, pero yo no sabía qué preguntar; entonces volvió a meter el hierro a la fragua, agitando levemente las chispas del coque.

Conviene subrayar, que en ese instante tuve una extraña sensación en aquel lugar pues me pareció advertir que estaba en otro tiempo, y por muchas de las rústicas herramientas y

enseñanzas recuperaba una escena ancestral muy remota, correspondiente a un oficio ritual sagrado, mediado por el fuego y la presencia de un antiguo herrero y alquimista.

Mircea Eliade (1983) dice al respecto:

El alquimista, como el herrero, y antes que ellos el alfarero, es un «señor del fuego», pues mediante el fuego es como se opera el paso de una sustancia a otra...Una experiencia espiritual del hombre arcaico en donde el forjador es considerado como igual, si no superior, al chamán. Herreros y chamanes vienen del mismo nido. (p. 36).

Enseguida, ingenuamente le solicité que me enseñara lo más pronto posible todas las técnicas ya que tenía un gran interés en trabajar algunas esculturas que ya tenía bocetadas. De hecho, él parecía comprenderme al desplegar con gran maestría la técnica del recalcado, consistente en recoger el metal para engrosar el volumen de la pieza, lo que resultaba terriblemente dispendioso. Entre el ruido de los golpes me dijo: *dominar la técnica es sincronizar el movimiento, para no fatigarse. Cuando la temperatura del coque dilata las partículas del hierro a su punto de forja y se sube la temperatura del metal hasta el amarillo plateado, comienzan a desprenderse pequeñas chispitas blancas. Ese es el instante donde pones toda tu intención para figurar el metal antes de que el metal se enfríe.*

Cierto es. La referencia de la forja a un ritual mágico y religioso de transformación del metal se extiende hasta hoy, a la práctica de algunos maestros forjadores donde es posible advertir una cierta conducta ritual, casi obligatoria, que incluye beber un vaso de agua con la escoria desprendida del hierro del primer trabajo, rito iniciático para el aprendiz, para conectar interiormente su espíritu y su cuerpo con el hierro.





*Ilustración 5. Hierro Forjado. Taller Escultura Facultad de Bellas Artes y Humanidades UTP.*



La forja transforma la resistencia física del material, una experiencia de obra templada en el fuego que deja siempre el sello particular de su accionar significativo sobre cada superficie, pues a través del fuego es como se opera el paso de una sustancia a otra en cada forma de la materia, ahora sensible arcilla, cera de abejas, madera, hierro, bronce y cobre, como también el agua fuerte que quema el metal sin evidencia directa del fuego, pero que arde y surca invisiblemente el interior del metal, lo cual reconfigura las relaciones entre hombre y obra, haciendo posible la manifestación de fenómenos que constituyen formas propias de una experiencia estética forjada en el adentro y el afuera como manifestación del proceso de creación de obra de arte. Vista como proceso ígneo, mi obra resulta ser una producción cargada del furor del hacer en las convergencias del azar y las certezas para revelar los modos de conocer formas en tránsito pertenecientes al ámbito de lo velado y borroso. Este ámbito pues configurará las categorías estéticas presentes en mi trabajo.

## **CAPÍTULO 2.**

### **2.1 El Fumage: Configuraciones de Humo.**

En mi experiencia, el primer acercamiento a la técnica del fumage provino indirectamente de la observación de un documental fílmico chino, muy antiguo sobre la producción tradicional y artesanal de la tinta china. Allí, en unas imágenes difusas y borrosas, se mostraba la quema lenta de maderas especiales en un cuarto hermético, lo cual producía gran cantidad de humo y finas partículas de hollín que se adherían, capa sobre capa, a las superficies de las paredes durante un prolongado tiempo de combustión. Una vez terminada la quema directa, el maestro artesano abría el cuarto y procedía a retirar con una espátula todo el hollín adherido sobre la pared y lo depositaba sobre una amplia superficie para amasarlo y aglutinarlo con una especie de goma arábica, la cual formaba una brea o goma homogénea y flexible que el maestro amasaba durante largo tiempo hasta obtener una pasta consistente que terminaba cortando en pequeñas barritas sólidas; luego las iba poniendo una enseguida de la otra, para dejarlas secar. Entonces quedaban listas para almacenar y posteriormente utilizar como tinta al diluirlas con agua.

El encuentro y discernimiento del documento fílmico abrió en mí una inquietud para explorar y experimentar con el hollín de una vela. Al principio, realicé dibujos exploratorios con humo, lo cual me situó en el campo de las estéticas expandidas como una suspensión o una extensión de los límites de la obra de arte, del dibujar saliendo de los soportes y materiales tradicionales, para explorar procedimientos más atrevidos, capaces de detonar nuevos acercamientos en la investigación - creación en torno al dibujo.

Se produjo en mí un giro mental y material hacia el dibujo como acto intencional, pero involucrado con el azar y la fugacidad, siempre en un proceso subjetivo, un largo viaje emprendido a través de la investigación de imágenes de humo donde a pesar de la matriz o plantillas, ninguna termina siendo igual a otro, ya que son producto de un estado particular de vibración del ánimo personal o de los vientos que agitan la llama. Lo que constaté durante estas experimentaciones, es que la forma del asentamiento e impresión de cada trazo de una imagen desborda el sólido contorno del objeto dibujo hacia una forma que se desvanece en lo frágil y etéreo para tornarse velado y borroso, tal como sucede en el plano de lo real.

Sobreviven trazos, huellas, atmósferas, veladuras de un continente expresado en el azar, como una ilusión del puro devenir como casualidad del acto de dibujar direccionando por la regularidad de una cierta matriz intangible. Como el viento, o quizás simplemente, como una transcendencia del palpitar del corazón registrado por el humo, la forma se deja reposar ahí sobre la superficie del lienzo y el papel en una relación material que no pretende sino gozar el placer de eternizar el instante efímero.

La técnica fumage no es una técnica nueva, pero resurge al interior del movimiento surrealista, y puede rastrearse en las experiencias de representación de las primeras huellas del hombre prehistórico, pues la imagen que despierta con el fuego puede convertirse en el chispazo iniciático de la conciencia que iluminó la representación sacra del mundo. Trabajar con el hollín traza, al menos dentro de lo imaginable, una línea entre el presente y un momento de la historia del arte, cuando las sombras y contornos producidos por antorchas o fogatas ayudaban a conformar imágenes.

Pero nada de lo expuesto es significativo sin antes comprender el sentido del humo, como elemento configurador de la obra, sustancia y materia enigmáticamente volátil, etérea y fluida cuyas diminutas partículas se elevan caprichosamente por el aire, sin contornos estables, en constantes movimientos envolventes, según las agitaciones del viento. Se van luego desvaneciendo levemente en el espacio, en forma de nubes y atmósferas cuya densidad naturalmente se transforma y adquiere la gran capacidad de encubrir y alterar a su paso la apariencia de las cosas, echando sobre ellas cortinas y velos sugestivos y borrosos que la imaginación completa, dándole sentido a esas formas.

El hollín del humo utilizado en la técnica del fumage se conoce con el nombre de negro humo y es producido por una combustión incompleta al chocar la flama sobre una superficie fría. Ésta va dejando un residuo negro el cual se fija sobre las superficies del papel o la tela u otro material generando una sombra profunda y densa de negros profundos saturados y transparentes.

La ciencia física nos enseña que la luz hace visible para nosotros el mundo en el que vivimos, puesto que los rayos de luz al rebotar sobre los objetos son reflejados y captados por los ojos y procesados y convertidos en las imágenes que conocemos en nuestro cerebro. El color negro, en cambio, absorbe toda la luz y por ello no puede reflejarla. Ahora bien, para lograr un negro perfecto puede procederse de dos formas. Una, a través de la negación de la luz y otra a través del pigmento al mezclar, en determinadas proporciones, los colores primarios: cyan, magenta y amarillo.

A través de los siglos, desde el origen del tiempo siempre ha existido una dialéctica inseparable entre el día y la noche, entre la luz y la oscuridad, un dualismo más o menos acentuado, una configuración de símbolos que terminan lo positivo y lo negativo sobre el cual se han asentado los imaginarios, es decir, los modos de “ver” y representar el color negro en cada cultura. En Occidente, por ejemplo, asociamos el color negro tiene una connotación negativa asociado al mal, mientras el color blanco es asociado a lo resplandeciente a la belleza y al revelamiento de la verdad de ahí que concedamos un cierto brillo al saber intelectual, el color negro propone la eliminación de todo aquello que no sea pintura, expresa la extrema reducción y síntesis lenguaje propia de la pintura la oscuridad las formas y los tonos para sumergir al espectador un profundo e inquietante silencio, transmite una sensación extraña negativa una ausencia de algo que va desarrollando las imágenes de angustia, significados con el vacíos, el silencio de la ceguera, física, intelectual y espiritual.

En cambio, para oriente el color negro adquiere una dimensión y sentido significativamente opuesto a lo negativo. Es un color noble al ser considerado el soberano de todos los colores, su manifestación tiene un carácter positivo ya que propicia y articula la interrelación entre la tierra y el universo pues evoca el nacimiento, pues de la oscuridad brota una luz que emerge de lo más profundo hacia lo visible. Oscuridad del negro no es la manifestación de lo demoníaco ni lo siniestro, sino todo lo contrario tiene un sentido positivo y revelador que deja ver el lado poético de las cosas.

Con respecto a esta dualidad frente a las dos percepciones contradictorias de mundo, advierte el gran escritor japonés, en su bello libro *El elogio de la sombra* expresa: Tanizaki, J. (1994)

De manera más general, la vista de un objeto brillante nos produce cierto malestar. Los occidentales utilizan, incluso en la mesa, utensilios de plata, de acero, de níquel, que pulen hasta sacarles brillo, mientras que a nosotros nos horroriza todo lo que resplandece de esa manera. Nosotros también utilizamos hervidores, copas, frascos de plata, pero no se nos ocurre pulirlos como hacen ellos. Al contrario, nos gusta ver cómo se va oscureciendo su superficie y cómo, con el tiempo, se ennegrecen del todo. (p.8).

Más adelante, en el mismo texto, el autor continuo sobre la sombra: “Creo que lo bello no es una sustancia en sí sino tan sólo un dibujo de sombras, un juego de claroscuros producido por la yuxtaposición de diferentes sustancias” (p.69).

Ahora bien, lo interesante de esta reflexión de acercamiento al negro es la forma en que se traduce estética y artísticamente la obra, en términos de su situación entre la claridad y la sombra, entre la revelación y la ocultación desde una reflexión poética y conceptual del sentido propio del material. Sin embargo, lo dicho hasta aquí supondría que el humo, desde el punto de vista físico, no es de mi interés puesto que discuto aspectos que tienen que ver más con lo simbólico que con los aspectos materiales de lo negro en el dibujo. Y es cierto que, en términos del valor y sentido, en el presente trabajo no se da solo la experiencia técnica propiamente dicha, sino que se ofrece un marco significativo y revelador de la obra como signo huella- imagen, cuando se recurre al concepto ampliado del humo como configurador de aquel intangible instante de su percepción, que sitúa en la imagen y al observador en la frontera de lo velado y lo borroso que difumina y encubre el sentido las cosas y los hechos del mundo.

La técnica de fumage y la forma de dibujar con humo establece por sí misma, unas condiciones de trabajo propias de la naturaleza física del humo, pues sus partículas, al ser más livianas y calientes que el propio aire, ascienden. Por consiguiente, queda implícito que debe haber un cambio de postura al dibujar ya que hay que realizar los trazos con el cuerpo en posición vertical mirando hacia arriba. Para poder aplicar el procedimiento, se requiere entonces invertir no sólo la mirada, sino también el soporte y la superficie del dibujo se necesita entonces, una construcción especial de cuatro paralelos estructurales verticales y una plataforma superior ligera que sirva de soporte para fijar el material sobre el cual se realizarán las impresiones con el hollín.

## **2.2. Tres Artistas Contemporáneos del Fumage**

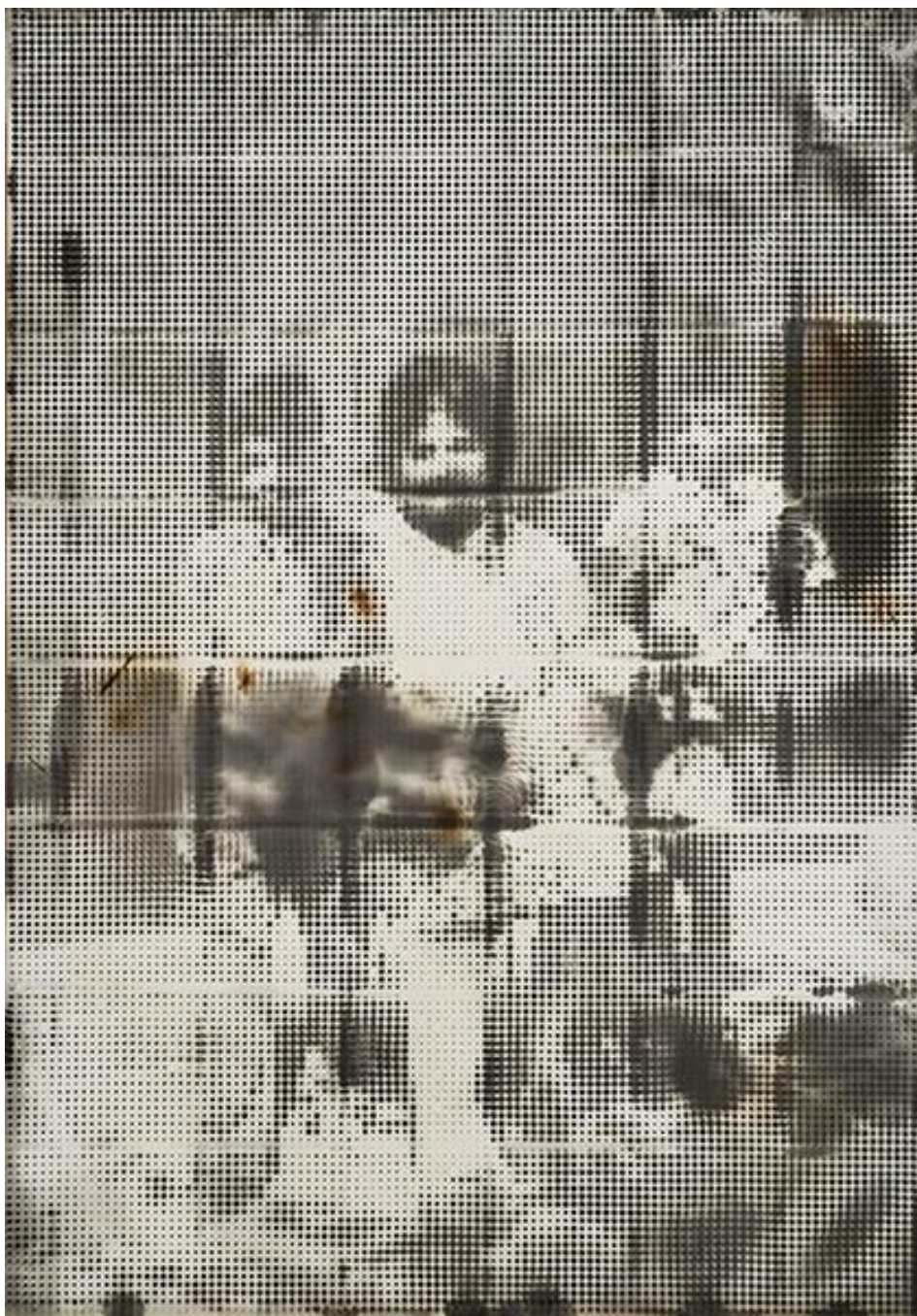
Ahora bien, al introducirnos en la obra, quiero resaltar tres de los artistas, destacados en el ámbito del arte actual, los cuales considero referentes en el proyecto, ya que han desarrollado experimentación en su obra expresada con el fuego o la técnica del fumage. El interés por revisar el trabajo de dichos artistas nace de la afinidad y relación que encuentro con mi trabajo y proceso creativo. Empezaré por considerar de manera concisa su forma de trabajar, destacando aquellos aspectos conceptuales y técnicos dentro de sus prácticas artísticas residuales con el fuego como su elemento principal, veamos:

**Danilo Espinosa:** Artista chileno que realiza sus obras con la técnica del fumage utilizando plantillas o matrices de diferentes formas, las cuales coloca debajo del papel para teñir las superficies con el hollín del humo que sale de varias velas y que introduce en una estructura metálica en forma de hornilla fogón, la cual cierra parcialmente para contener el humo. Las obras son el resultado de un proceso de trabajo particular de la biografía de mujeres mapuches,

pueblo indígena localizado en el Sur de Chile. El humo es, pues, un elemento simbólico tanto en el campo de la impresión como en el de la propia cultura Mapuche. Espinoza utiliza una plantilla reticular como elemento unificador en la apropiación de fotografías familiares de estas mujeres indias, desplazadas para realizar una imagen, que alude al signo y su contexto en la interpretación crítica de una cultura excluida, fragmentada y marginada.

Me interesa principalmente el uso que hace del medio técnico como mecanismo para aproximarse al terreno social y cómo éste les permite explorar y entender el contexto, al mismo tiempo que, remite a un encuentro con la memoria entre el pasado y el presente difuso y borroso expresado en las propias expresividades materiales y en sus posibilidades significativas. Es un trabajo cuyas dimensiones técnicas resultan involucrando métodos, procesos y resultados que les son particulares.





*Ilustración 6. Humo Sobre Papel. 50x70 cm.*

**Steven Spazuk:** Es un artista franco canadiense que utiliza la llama de una vela o un pequeño mechero metálico para crear sus imágenes. Dirige la llama al azar para hacer circular el humo y dibujar espontáneamente una mancha con sombras de diferentes intensidades tonales de negro sobre cartones, con los que controlados luego crea murales hechos de pequeños fragmentos cuadrados que ensambla en forma de mosaico, logrando así una gran dominio y destreza técnica requerida en la composición. Como gran experto en la técnica de fumage, Spazuk ensambla los fragmentos con la finalidad de definir los valores de una obra de gran formato. Sus obras más recientes muestran un nivel más en su experimentación al combinar el fumage con otras técnicas como la intervención y el collage en los que emplea una serie de instrumentos para la definición de las imágenes, tales como pinceles, gomas, plantillas, plumas y puntas de diversos calibres y materiales.

Steven Spazuk desarrolla una intervención artística con los retratos hechos con hollín (fumage) de los 43 alumnos de la Escuela de Ayotzinapa (México) quienes en el año 2014 localidad. Allí reconstruye sobre una gran superficie retratos en primer plano en blanco y negro que fueron desaparecidos a manos de la delincuencia organizada, vinculada al alcalde de la localidad.



*Ilustración 7. Humo Sobre Papel. Alumnos de la Escuela de Ayotzinapa. Mexico.2016.*

La condición efímera y transitoria del humo forma un universo simbólico y dinámico de materia y fuerzas manifiestas de aparición y desaparición, entre la presencia y la ausencia figurados a través del medio técnico del fumage como mecanismo para aproximarse al terreno cultural social y político.

**Cai Guo Qiang:** Reconocido artista que representa el arte contemporáneo chino, nacido en Quanzhou en 1957. Desde sus inicios introdujo, de manera experimental, la pólvora en obras pictóricas al óleo. Colocaba sobre la superficie del lienzo, mecha y pólvora suelta con plantillas

de cartón con las que creaba siluetas sobre la superficie del papel, situado en posición horizontal sobre el suelo. Al prenderles fuego, creaba fuertes explosiones y resplandores en medio de nubes de humo. El resultado fue una superficie texturizada con el aspecto y la impresión de una explosión sobre la pintura al óleo que surge de las cenizas ennegrecida, chamuscada y explosionada. Ello se convirtió en una especie de metodología propia y en característica de su obra, constituida por dibujos con pólvora y explosiones en la búsqueda progresiva de una práctica artística que le permitiera utilizar de manera directa la espontaneidad de las fuerzas naturales. La mayoría de los proyectos de Caiguo están fundamentados en el concepto de la teoría física del Big Bang, idea científica de la creación universal que recrea la gran explosión apocalíptica como el origen.

En cuanto a la pólvora, ella es el medio fundamental de su proceso de creación y el acto ígneo primigenio que escenifica una gran explosión sobre superficies del papel, dando como resultado composiciones formadas por la intervención del azar, humo, chispas, marcas, huellas rastros ígneos del instante de la gran conflagración. El acto creativo es aprehendido estéticamente en la superficie como evidencia de una experiencia cósmica o subjetiva, que a pesar de su poder explosivo logra ciertas configuraciones que devienen, dibujos que seducen y hechizan al espectador por su belleza nacida del azar, el juego y la festividad.





*Ilustración 8. Instalación y Pólvora. 236x482 cm. 2003.*

## **CAPÍTULO 3**

### **Cortinas de humo**

#### **3.1. Configuraciones de Humo**

La serie de imágenes que a continuación veremos y que cité anteriormente en este documento con el nombre de “Cortinas de humo”, es el resultado de un proceso de obra que, desde hace aproximadamente cinco años ha ocupado mi interés. Un acontecimiento de sombras y luces, aciertos y desaciertos ha retroalimentado mi trabajo de manera continua, origen y fundamento de las ideas expuestas en este escrito. Dicha serie, en su dinámica y reflexión, me ha permitido ahondar en algunos conceptos en torno a la obra, los cuales consolidan y dan sentido a la tarea asumida como proceso investigación -creación.

Debo manifestar, entonces, que los primeros ejercicios con humo orientan ya el pensamiento hacia un proceso de reflexión formal sobre la disciplina misma del dibujo, pero alterada por diversas formas de experimentación con el hollín de vela, y sus caprichosos caminos como medio de transmisión de marcas sobre la superficie del lienzo. Surgen como configuraciones etéreas de un instante del tiempo que fluye para fijarse y retenerse en impresiones, dibujos y transparencias de sombras sobre la superficie. A esta producción la llamo “las cortinas de humo” y está compuesta por signos y recursos de una experiencia a través de la cual se logra generar un diálogo en continuo discernimiento, más allá del mero proceso técnico del fumage, considerando que hay ya varios antecedentes de trabajos que abordan dicho proceso del dibujo con humo. Ahora bien, el ejercicio técnico es más bien el detonante para profundizar en el sentido ampliado de la obra, hacia ciertos aspectos que ofrecen analogías con el entorno a través de categorías estéticas implícitas en las imágenes y en el material mismo del dibujo como elementos

simbólicos del universo que las envuelve. Tales analogías pretenden expresar su fuerza a través de conceptos tales como lo velado, lo borroso. El ejercicio de dar significado coherente a la obra a través de la reflexión de una cierta inefabilidad que escapa a la razón y al decir. Se trata de algo que parte de la propia singularidad de la obra y la alteridad queda como experiencia inenarrable del hacer.

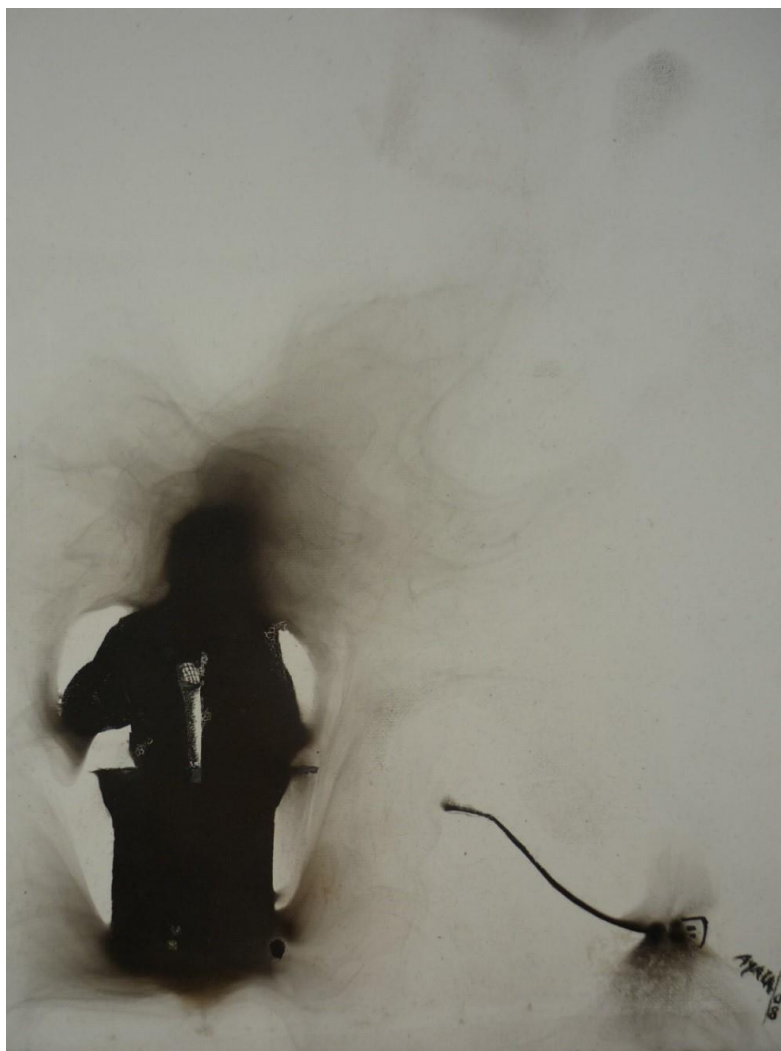
Sin embargo, expondré aquí aquello que sí se deja comunicar en mi obra como deriva natural del hacer que pertenece al surgir del lenguaje. Quisiera empezar por aclarar el concepto del título de la serie “Cortinas de humo”, este se refiere al fenómeno y estrategia de información consistente en crear acontecimientos aparentemente verdaderos y de gran impacto en la opinión pública, con el propósito de distraer la atención ciudadana de asuntos de mayor relevancia, con el fin e intención de encubrir y preferiblemente mantener ocultos algunos hechos y acontecimientos. Uno de los primeros investigadores de este fenómeno es el profesor francés Guy Durandin (1983) en su obra: La mentira en la propaganda política y en la publicidad.

El profesor enmarca las distintas estrategias para encubrir y ocultar dentro de la propaganda y adentrándonos en un mundo de información imprecisa un conjunto difuso, tácticas referidas a la implementación de hechos nuevos de opinión, para hacer creer en la existencia de cosas que, en realidad, no existen. De esta forma hay una “verdad” dada a través de una información calculada, donde, además, el concepto sufre una transformación o empobrecimiento para controlar y dirigir los juicios públicos según un interés particular.

En mi obra Cortinas de humo, las imágenes se generan a través de la superposición de capas de hollín, las cuales producen veladuras o planos intensos de negro humo que se van controlando y superponiendo se manipula e interviene tanto el humo como el hollín asentado en la superficie para modificar y definir la intensidad de la imagen, el encubrimiento va reduciendo y opacando de tal manera la apreciación visual de las formas se tornan velada, difusas y borrosas. El trabajo así realizado, constituye una experiencia plástica, que tiene que ver con lo simbólico de la imagen al percibirla como elemento de traducción de lo social cultural, vislumbrando así la posibilidad de percibir, no sus luces o sus sombras, sino la realidad del mundo como algo difuso y borroso.

Se exponen a continuación los detalles y sentido de cada obra, los recorridos transitados, las particularidades presentes en cada una de ellas en torno al quehacer y a inquietudes conceptuales que dieron pie al despliegue discursivo, alrededor de memorias personales, políticas, culturales y estéticas.





*Ilustración 9. Corto Circuito. Humo Sobre Lienzo. 23x32cm. 2015.*

La imagen anterior hace alusión al tema sobre las formas de interferencia e injerencia en el manejo de la información asunto normal en el entorno política del país tal como lo hemos testificado recientemente, tras la manipulación y tratamiento de la información relativa al proceso de paz, y de igual manera lo sucedido con el plebiscito cuyo resultado fue producto de la tergiversación intencional de la información, lo que alteró profundamente el sentido de la verdad. Estas prácticas son comunes hoy, no sólo en el plano nacional sino también internacional, y cuentan con difundirse a través de las redes y los medios de comunicación. Los dos casos

expuestos podrían comprenderse como una metáfora de la nueva era de la desinformación presente en el mundo contemporáneo, derivadas de los nuevos acontecimientos y las redes sociales que provocaron y propiciaron una atmósfera turbia en el concepto de la información y la verdad, de tal manera el concepto de información tiende a tornarse hoy como una imagen velada y borrosa.



*Ilustración 10. Falso Positivo. Humo Sobre Lienzo. 76x86 cm. 2015.*

En este tríptico, el cuadro superior muestra dos figuras humanas como grandes sombras flotantes en las que el contorno se ha disuelto y por tanto parecen desvanecer en el aire que las envuelve. Su propia sustancia etérea y efímera hecha de humo sugiere la experiencia de lo fugaz

como condición propia de la fragilidad del hombre que representa. Al respecto dice la filósofa francesa Buci Glucksmann, B. (2006) en su libro *La Estética de lo Efímero*: Si el pasado no es nada, el futuro no será sino una nube de la que se cuelga un presente que huye, el ser no es más que su aparecer inestable, entre el ‘hay’ y el ‘ya no hay’, como en el pensamiento chino. (p. 20).

Dentro de este marco lo efímero es entendido como aquellas acciones o cosas que duran poco, aquello que no hace más que pasar y esfumarse término también relacionado con conceptos tales como fugaz, pasajero, fugitivo, inestable, frágil, en este sentido de la precariedad inherente a su propia condición transitoria del hombre, evaporar poco a poco en el espacio-tiempo del Ser y su devenir.

Así, *Cortinas de humo* resulta ser una obra inscrita en las circunstancias socio históricas de Colombia, que podemos decir, se desvanecen en la memoria como el propio humo lo hace, hacia la negra borrosidad, disolución y disolución de los hechos que nadie recuerda. En concreto, la obra hace alusión al repulsivo nombre de “falsos positivos”, término con el que se conocieron los hechos originados bajo la presidencia de Álvaro Uribe. Un escándalo revelado a finales del año 2008 que involucró a miembros del Ejército Nacional de Colombia con el vil asesinato de civiles inocentes vestidos de camuflados para hacerlos pasar como guerrilleros muertos en combate, con el único propósito de mostrar resultados para recibir prebendas y beneficios legales. La política del gobierno de la seguridad democrática, en el complejo marco del Conflicto armado que ha vivido el país, alentó estos sucesos a pesar del horror y la desmoralización que pudieran causar en la población. Ahora percibamos el efecto signado del hollín como una imagen que se devela entre el caos y orden del azar, en el proceso de asentamiento del humo en la obra.

Dentro de mi trabajo como artista, el papel también cumple una función. Es el médium, entre las señales de humo y la transmisión de la imagen; es la superficie que hay que intervenir, direccionar, separar, fijar y configurar al dibujar o dirigir las frágiles y delicadas huellas del hollín. Este hecho vivencial de una experiencia iconográfica ampliada al marco de la estética expandida que han logrado abrir horizontes de creación y me coloca en la necesidad de transitar por un territorio donde se superponen y articula la investigación- creación y el de la producción de la obra. Por ello, debo aclarar que el presente trabajo cae tanto en la línea de la producción de obra como en la de la investigación-creación.

### 3.2. El Libro de Artista

En el marco de las ideas significativas y simbólicas de la obra, me he permitido explorar la producción técnica del fumage hacia la experiencia objetual y visual alrededor del libro de artista, entendiendo primero que el libro de artista no es un libro de arte sino más bien una obra de arte con entidad artística propia, cuya estructura y funcionamiento se parece a un libro común, pero desborda lo textual hacia un lenguaje más plástico y visual, y de acuerdo a mi obra, podría decirse de una crónica plástica. Debido a estas características resulta situado entre las prácticas artísticas pictóricas y escultóricas contemporáneas.

El libro de artista es una obra de arte realizada por un artista plástico, es un territorio abierto estructurado como libro ampliado en su sentido conceptual y materia, ahora no solo desde lo escritural y gramatical, sino desde su expansión hacia la forma y el espacio del lenguaje plástico, disponiendo de otras escrituras y experiencias narrativas visuales, táctiles, olfativas o sonoras.

Según la historiadora y estudiosa del género Moeglin-Delcroix, A. (1997) en su obra *Estética del libro de Artista. Biblioteca Nacional de Francia*, debido a sus observaciones, se tomó conciencia del libro como una entidad artística propia del arte contemporáneo a partir de la obra Edward Ruscha más concretamente en 1963 cuando, realizó la primera edición del libro *26 Estaciones de gasolina*, donde registra las gasolineras de la carretera entre la ciudad de los Ángeles y la ciudad de Oklahoma. Al respecto conviene destacar a sus precursores inmediatos, Mallarme, Apollinaire, Marcel Duchamp, hasta llegar a destacados artistas contemporáneos como: Sol LeWitt, Boltanski, Matta-Clark, Vostell entre otros.

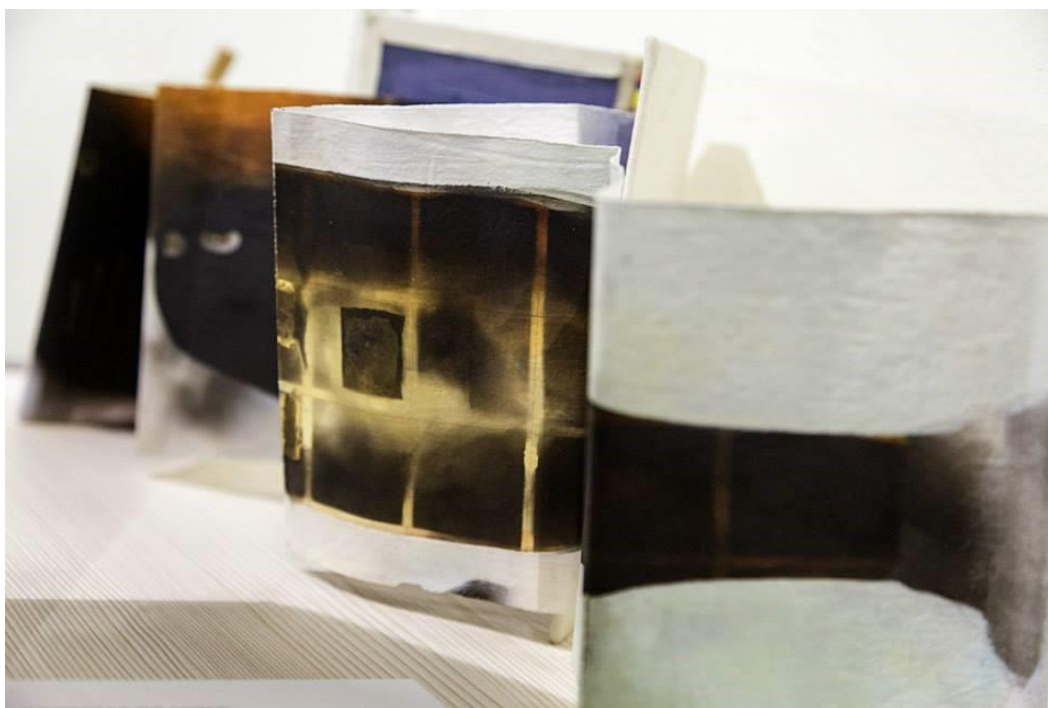
En la UTP, varios profesores nos adentramos en esta deriva plástica del arte y como resultado de ello creamos el grupo de investigación 700REPART en un esfuerzo de apropiación de la imagen como forma y contenido en los registros contemporáneos visuales, universo posible de experimentación narrativa sobre la superficie ampliada del libro como soporte plástico contemporáneo, un esfuerzo asociación a los miembros de la red social librodeartista.info por hacer visible el trabajo escritural y plástico y generar un encuentro sostenible dentro de los soportes creativos que denominamos libro de artista, libro ilustrado y la edición de arte, con los cuales se realizaron diferentes encuentros presenciales de la producción de obras en el ámbito local, nacional e internacional cabe destacar: La II Versión de "Libros de Artista" en el marco de la XX Feria Internacional del libro de Bogotá I Bienal de libro de artista que se realizará en el Palazzo Merolla de Nápoles 2009, Universidad de Hamburgo Staats- und Universitätsbibliothek, Ausstellungsraum 2010, La vida desatenta en Córdoba España y en el Lauder Art Center de Miami en la exposición Five Headquarters Artist Book Fair Argentina - Colombia - Spain - Mexico - United States. Un el proceso de la obra personal insertado en los procesos personal y académico.

Las siguientes imágenes hacen parte de una colección de obras que he elaborado dentro de la categoría de Libro de Artista, desde donde desarrollo un proceso que despliega contingencias particulares, como soporte o vehículo para el ejercicio imaginativo del lenguaje y la imagen plástica. Y digo contingencia, porque en este caso se trata de la experimentación con los materiales hasta encontrar una poética capaz de decir y nombrar desde mis percepciones lo que capto y registro de la mirada plástica del mundo. Se trata de una poética de la imagen libro donde la imagen siempre articula el lenguaje. El lenguaje del Libro de Artista es un territorio abierto y

expreso en su sentido propio del espíritu de cada materia, ahora no solo desde lo escritural y gramatical, sino desde su expansión hacia la forma y el espacio del lenguaje plástico, disponiendo otras escrituras, otras experiencias y narraciones visuales ampliadas. Busco expresar para la vista, el tacto, el olfato y el oído, de tal modo que la obra adquiriera dimensiones polivalentes y se convierta en obra autónoma en el contexto de la expresión artística plástica.



### 3.3 Libro Arte. Libro de Artista



*Ilustración 11. Biz-n.pt. Humo, Acrílico, Laminilla de Oro. 147x 32 cm. 2015.*

El

libro adquiere una estructura de planos plegados horizontales en soporte de lienzo, mediante la cual establece relaciones formales significativas, asociando símbolos a través del color, las formas y los materiales del dibujo elaborados en laminilla de oro, sobre tonos ocre de acrílico. En los primeros planos de la composición se crean superposición de veladuras, transparencias y tonos negros profundos del hollín, que vienen a ser el origen de la obra. Estas veladuras son los elementos determinantes de la imagen - texto en las márgenes sutiles y borrosas que incluso llegan a desdibujarse, para configurarse en signo y cuerpo visual. Materia y huella de la efímera acción del hollín para representar lo difuso y velado de la memoria.



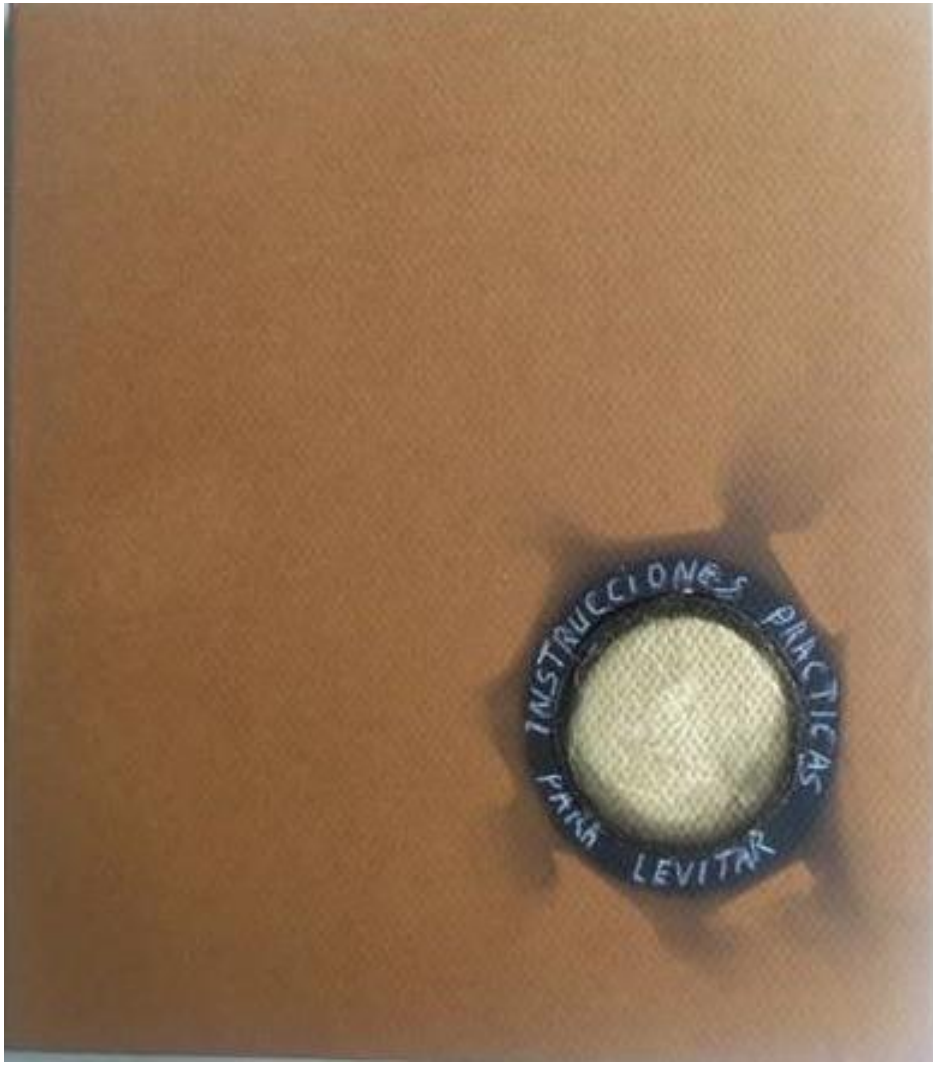
*Ilustración 12. Deriva. Humo, Acrílico, Laminilla de Oro. Costura Sobre Lienzo. 143x21 cm. 2015.*

Este libro está organizado también en forma de plano plegado en un soporte de lienzo, y constituye una representación estructural geométrica que despliega una imagen visual, pensada para comunicar la idea de transpirabilidad entre coordenadas orientadas al encuentro y desencuentros en los territorios urbanos. Desvíos, desbordes y extravíos surgen en estos lugares imaginarios de la ciudad como signos de lo urbano, como recorridos de costosa localización. Lo

que sí vemos, es la imposibilidad de descifrar esa visibilidad, bien por lo fatigoso y arduo del propio ejercicio, bien por lo absurdo de agregar más luz u oscuridad al propio caminar de nuestra existencia

Territorio del libro en las derivas de la mirada, se reconfigura también en los modos de su fabricación como objeto ya que al hacerlo obra transité, puntada tras puntada, por los recorridos de la máquina de coser, que en lo personal me ubicaba al lado de mi madre en una especie de cuarto de la memoria. En ese cuarto se operaba la transmutación de las acciones para que coser, dibujar y pasear por el territorio urbano se hicieran huella y recorrido, en la movilidad del tiempo suspendido, o en el caminar por caminar.

Cabe pues aclarar que todo el libro presentado en la imagen anterior, hace parte del trabajo colaborativo de la red de Libro Arte Libro de Artista, red que está fundada en España por Jim Lorena y Antonio Damián para difundir noticias y coordinar actividades relacionadas con el Libro de Artista, una experiencia de trabajo colaborativo en red, promovida por la revista digital [www.librodeartista.info](http://www.librodeartista.info). Todo el proceso de comunicación para la promoción de esta práctica artística se dio a través de la red, llegando a realizar encuentros, exposiciones y ediciones de Libros Arte en diferentes ciudades ya mencionadas anteriormente.



*Ilustración 13. Instrucciones Prácticas para Levitar. Humo Sobre Papel Artesanal. 29x20 cm. 2016.*

Los Libros de Artista que he realizado, se acumulan como experiencia previa de narración visual en la dimensión esencial de una “escritura” de improntas con materiales como el hollín, sobre papel hecho a mano, lo que los sitúa en la condición efímera del espacio desde la imagen y la memoria en el instante de lo sutil y efímero hecho dibujo.

En ellos, figuras y objetos cotidianos son susceptibles de apropiación y demarcación para convertirlos en imágenes recogidas de diferentes fuentes para llevarlas a la esfera significativa de lo etéreo, velado y borroso. Imágenes ordinarias ingresan al campo de lo extraordinario a través de la práctica artística realizada con plantillas sacadas de revistas y periódicos, en un ejercicio de impresión y contención sígnica que transmite a las imágenes un cierto impulso de auto aniquilación, producto de la propia expresión del medio técnico utilizado en la representación, el humo material efímero, pasajero y fugaz en donde la representación de todo lo sólido se desvanece en el aire<sup>2</sup>.

Fragmento del mundo, escenas domésticas de incierta significación, figuras extra-artísticas de la cotidianeidad ingresan al régimen artístico. En la demarcación no se trata de realizar un simple recorte o plantilla, sino que se busca involucrar una reapropiación y transformación de esa designación primigenia de la imagen. Es el momento central de la mediación donde se activan las operaciones de reconfiguración de la imagen para expandir su sentido, un proceso y acción de estarse situando transpositivamente de la plantilla al dibujo y lo pictórico, paso necesario para afirmar diferentes manifestaciones de una experiencia efímera original, producto leve del azar revelado por el asentamiento tenue de las improntas del hollín sobre la superficie.

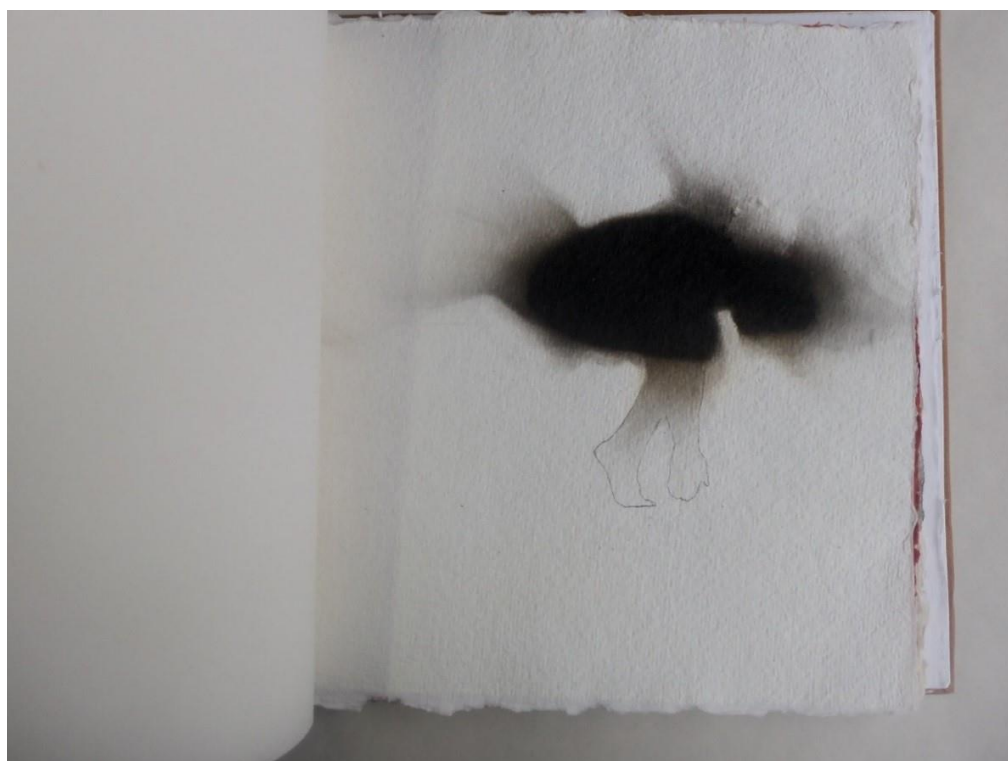
Sombras de humo de sorprendentes tonalidades establecen un instante inmovilizado de formas detenidas que contradicen la experiencia de la movilidad del tiempo que, para nosotros, transcurre inevitable, perenne dinámico y fluido. Aun siendo impresiones estáticas, el hecho de que el hollín intervenga como materia, refleja una abstracción de la idea del movimiento, de

---

<sup>2</sup> Título del libro escrito por Marshall Berman y publicado en Nueva York en 1982. El título del libro está tomado del Manifiesto comunista

presencia y ausencia, de captura y escapada, es decir, crea un punto de confluencia entre la horizontalidad del tiempo y la profundidad de la imagen que permanece y a la vez parece estar evaporándose. Para Bachelard la dimensión del tiempo solo es posible en la existencia del instante. En este sentido, podemos entender el tiempo como una realidad irremediabilmente establecida en la pura sucesión de muchos instantes, pero suspendida en una partícula del silencio marcado en la conciencia del ser en el acto, como experiencia transcendental determinante de su propio conocimiento ontológico. Una experiencia hecha libro como aprehensión del instante que sólo puede ser manifiesto y capturado estéticamente.



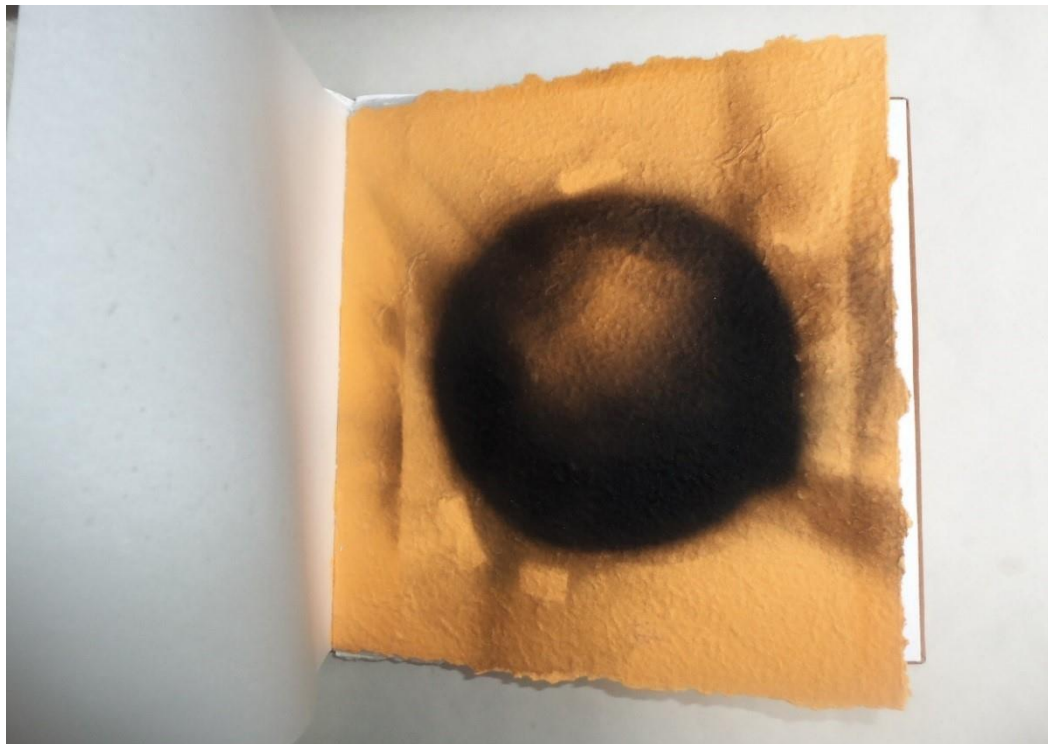
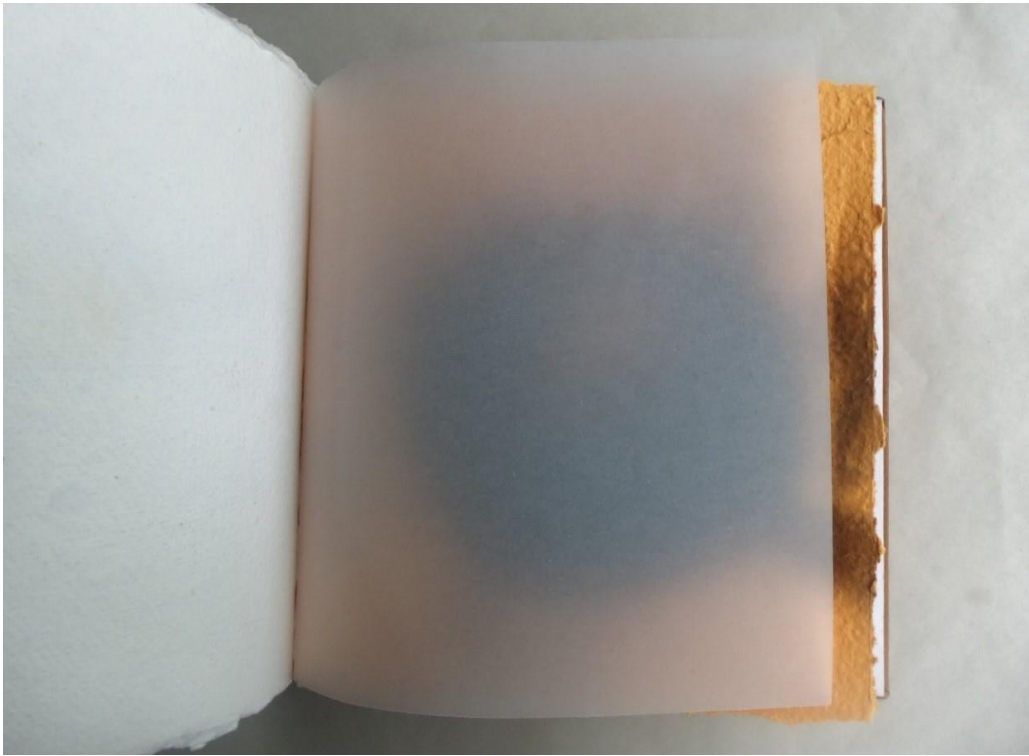


*Ilustración 14. Humo Sobre Papel Artesanal. 21x21 cm. 2016.*

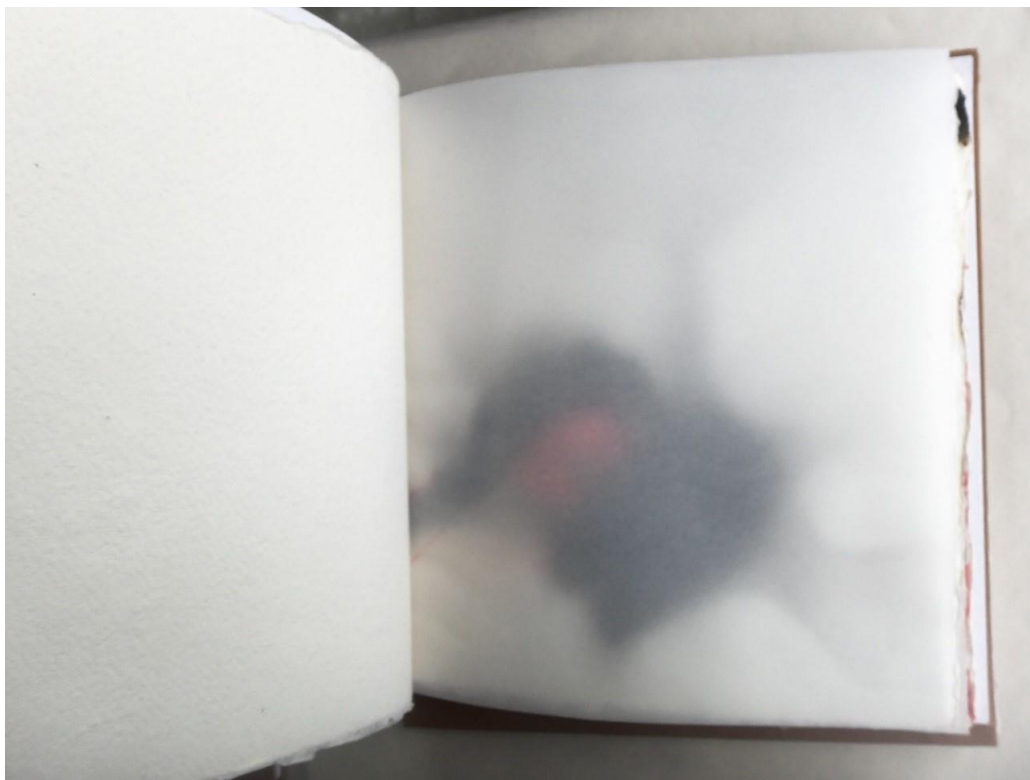




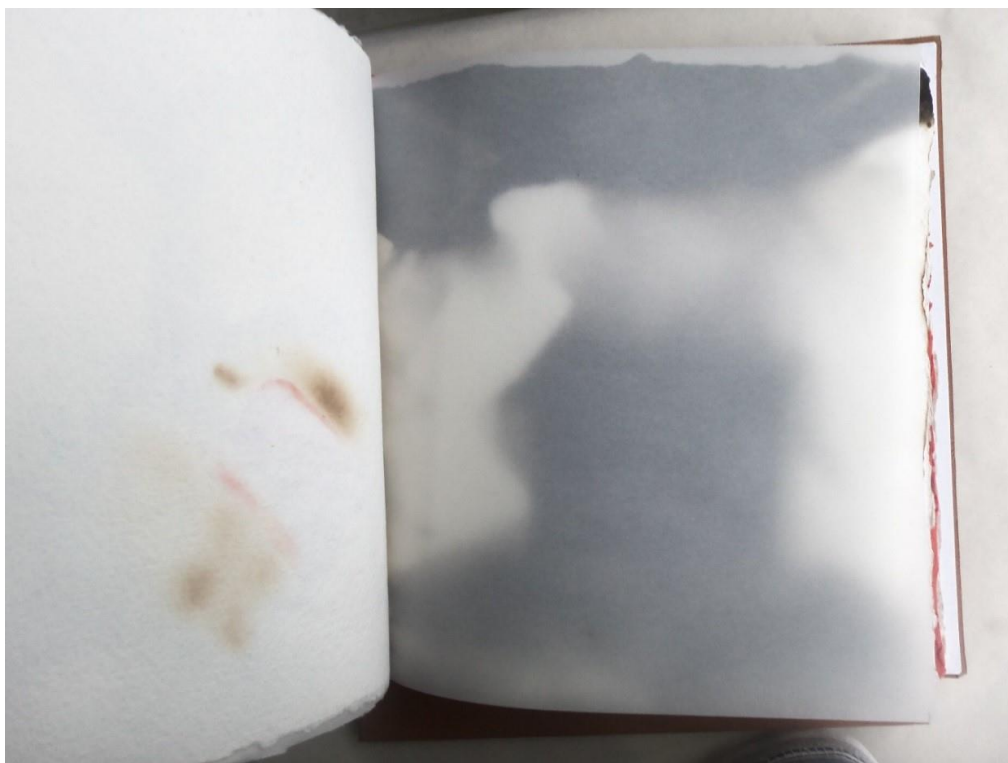
*Ilustración 15. Humo Sobre Papel Hecho a Mano. 21x21 cm. 2016.*



*Ilustración 16. Humo Sobre Papel Hecho a Mano. 21x21 cm. 2016.*



*Ilustración 17. Humo Sobre Papel Hecho a Mano. 21x21 cm. 2016.*



*Ilustración 18. Humo Sobre Papel Hecho a Mano. 21x21cm. 2016.*

## **CAPÍTULO 4.**

### **Los difusos límites de la percepción. Lo velado y lo borroso.**

He llegado a esta instancia fundamental del trabajo surgido como pregunta y origen del trabajo de creación investigación de todo este proceso autocrítico sobre la experiencia estética, dado sobre la reflexión acerca del verdadero sentido de mi trabajo, motivo que me ha sostenido activo durante largo tiempo en algo que nunca antes había pensado hacer, escribir sobre mi propio trabajo artístico, trabajo que en gran manera ha ampliado los límites más allá de lo aparentemente formal, suscitado un profundo cuestionamiento entorno del verdadero sentido del quehacer artístico, hoy en un tiempo contemporánea mediada por la tecnológica y por una estética frontalmente ruidosa de hipervisibilidad, cargada de efectos trucos y simulacros que han pervertido, digámoslo su verdadero poder histórico y que prolifera y da cuenta de un carácter incierto de territorio en nuestro contexto social-político.

#### **4.1. La Experiencia Antivisual**

En oposición y resistencia a la excesiva visualidad moderna y contemporánea, existe un arte de intenciones reduccionistas y silencioso; conviene pues aclarar que son pocos los estudios e investigaciones serias acerca de experiencia antivisual en el arte contemporáneo, quizás el referente más accesible y serio es el escritor y crítico de arte español Miguel Ángel Hernández Navarro (1977) el cual me ha proporciona una información de enorme interés para la investigación acerca de los distintos conceptos de obras relacionadas con lo velado, oculto, borroso. Experiencias de resistencia a la mirada, el cual a través de diferentes artículos y libros

nos acerca a los estudios sobre la visualidad en la modernidad, pero sobre todo la antvisualidad contemporánea.

Con la clásica pintura *Dibutades ou L'invention du dessin* (1791) del pintor belga Joseph-Benoit Suvée que interpreta el mito “nacimiento de la pintura”, como el justo momento de ritual de amor y dolor en que una joven corintia marca la silueta de su amante en la superficie de la pared para alcanzar en el vacío a quien pronto partirá, por consiguiente desaparecerá en su inevitable ausencia, el filósofo francés Jacques Derrida inaugura en París en 1990 la exposición sobre el dibujo y la ceguera implícita en cada acto de representaciones. El texto del catálogo “*Memorias de ciego. El autorretrato y las ruinas*” (1990) reflexiona sobre estabilidad del concepto de la representación acerca de la visualidad directa de la imagen en el momento de la representación del modelo y dice: “el dibujo es un fenómeno de ceguera, porque en el momento de dibujar el dibujante no ve lo que está haciendo” (p.50). Con esto afirma Derrida, que el acto de la representación pictórica no surge de plasmar una imagen directa del modelo, sino que surge de una imagen ciega, una imagen oculta y establecida previamente en la memoria, la percepción del modelo se plasma desde una imagen que permanece en el lugar de la memoria, emerge de la nada, de la ausencia e invisibilidad de lo representado. Justo en aquel preciso momento que el artista gira la mirada para dibujar sobre la superficie, hay un instante de ceguera y desaparición del mundo visible. Todo esto parece afirmarlo Derrida (1990) en su artículo: “el dibujante se ve siempre apresado, cada vez de manera universal y singular, en lo que necesitaría evocar como lo no-visto, o como se dice: lo reflejado anteriormente. Él se recuerda, él es recordado, fascinado o recordado por sí mismo” (p,50). Ver, por lo tanto, no es solamente mirar el objeto, es estarse en

él y en las cosas cuando desaparecen y no es que las cosas se pierdan en un punto ciego de la mirada, sino que están allí en la invisibilidad de la memoria.

La pintura tendría así pues su origen en el anhelo y el deseo de un mundo inaprensible visibilizado en un esfera oscuramente luminoso del ojo de la interioridad, en la ceguera reveladora como un lugar de fantasía, en el que llueven las imágenes que se forman directamente en la mente, describe Dante, sobre las visiones proyectadas delante de sus ojos, como imágenes puramente mentales a las cuales se refiere Calvino, I. (2001) en su conferencia *Seis propuestas para el próximo milenio*, acerca de la visibilidad y de donde surgen las imágenes en la creación literatura y poética. El poeta habla de las imágenes que “llueven del cielo” provocando un estado de concentración en donde su imaginación se eleva en su capacidad de una percepción ampliada, un lugar excepcional de “alta fantasía” donde son recibidas las imágenes como lluvia proyectadas por una voluntad divina para el poeta.

Lo anterior se funda y establece pues, en una cierta condición de frontera de sombras significativas de la representación que, trasciende en una continua dialéctica de tránsito entre lo visible y lo invisible tanto en la modernidad como en el arte contemporáneo.

Miguel Hernández Navarro (2008) en su ensayo *El cero de las formas, el cuadrado negro y la reducción de lo visible* argumenta que ya desde finales del siglo XIX principio del XX se traía un sentimiento de frustración de lo visible, desde un principio relacionada con un impulso anti visual, por una desconfianza de lo visible y un deseo reduccionista de abstracción de las formas, pero, sobre todo, un descrédito casi iconoclasta de la imagen. (p.121), pero la abstracción no fue

solamente el triunfo de la forma y del color, sino producto de circunstancias históricas propiciadas por la aparición de nuevos dispositivos, la cámara fotográfica, descubrimientos ópticos, nervio óptico, producen un cambio en la mirada, pero sobre todo crearon una sospecha de lo visible, una creencia en la insuficiencia de lo visible (p.123).

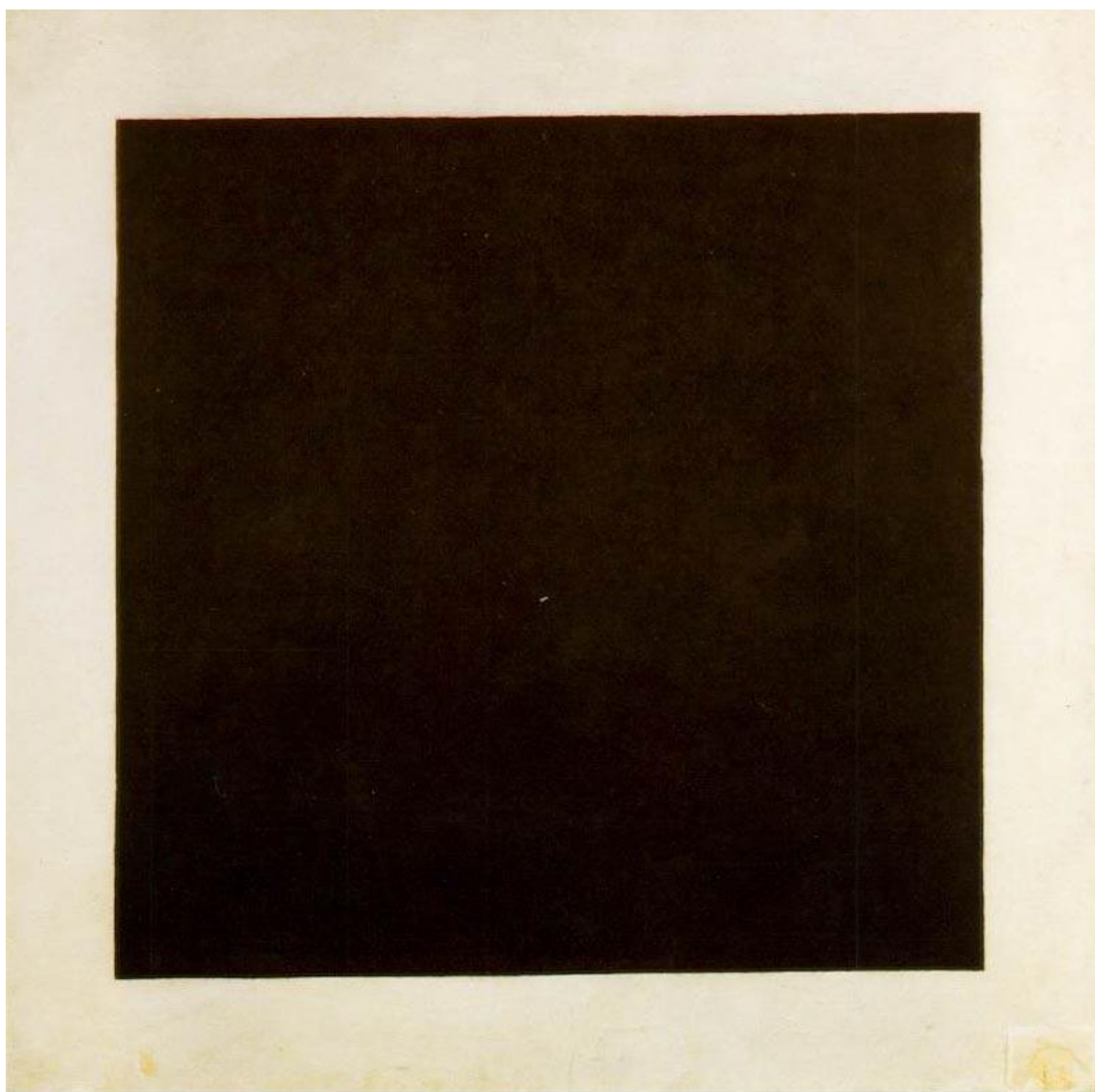
Movidos por estas circunstancias los artistas vanguardistas impulsaron unas dinámicas de carácter reduccionista y de dismantelamiento formal de toda una tradición. La búsqueda y configuración de nuevas formas trajo consigo una mirada de interiorización sobre su propio lenguaje, propiciando una representación sintética de las formas, logrando por lo tanto, la autonomía no solo del cuadro históricamente sometido a la mirada directa a la exterioridad y a la representación de los grandes relatos que ahora trae una nueva mirada, reducción generada por un mínimo número de artistas avanzados que proponen una visión nueva; instituyen la abstracción artística de la modernidad. De ahí que, la primera obra, propiamente abstracta aparece en 1910 de la mano del artista ruso Wasily Kandinsky quien expone las primeras ideas sobre el arte abstracto en *De lo espiritual en el arte* (1989). Según un gesto que compromete la labor de este artista, la territorialidad visual desplaza la semejanza figurativa para el abstraccionismo, para liberar la pintura de la tiranía de la representación. El deseo de varios artistas al tocar en mayor medida determinaciones espirituales y vínculos filosóficos, afecta en el fondo el concepto mismo de representación tradicional de la obra de arte hacia lo trascendental esencial y absoluto de la representación.

De tal manera, el universo infinito de lo visual se abre radicalmente hacia otras formas y vías de exploración que obliga al espectador a replantear su posición ante la imagen convencional del



arte, pues el reposicionamiento argumenta Crary, J. (2008) en su libro *Las técnicas del observador*: “La visión y sus efectos son siempre inseparables de las posibilidades de un sujeto observador que es a la vez el producto histórico y el lugar de ciertas prácticas, técnicas, instituciones y procedimientos de subjetivación”. (p.21).

Traído por un impulso antivisual el gran pintor ruso Kassimir Malevich creador del suprematismo, en su célebre *Cuadrado negro* de 1913 llega al extremo monocromático y antepone un gran fondo negro mostrando el modo extremo de reducción y supresión de la representación visible, una cortina negra se antepone radicalmente ante el espectador como un telón que cae y ciega la mirada introduciéndolo, generando en el espectador un malestar de frustración y desconfianza por lo que se le ha puesto para ver, un extraño estado de negación de lo visible, de vacuidad. Es decir, la percepción de lo visible es desplazada ahora al lugar interior de la conciencia, un aparecer y desaparecer dialéctico frecuente que se traslada en el tiempo al arte contemporáneo, que bebe directamente de la experiencia fundacional abierta por Malevich.

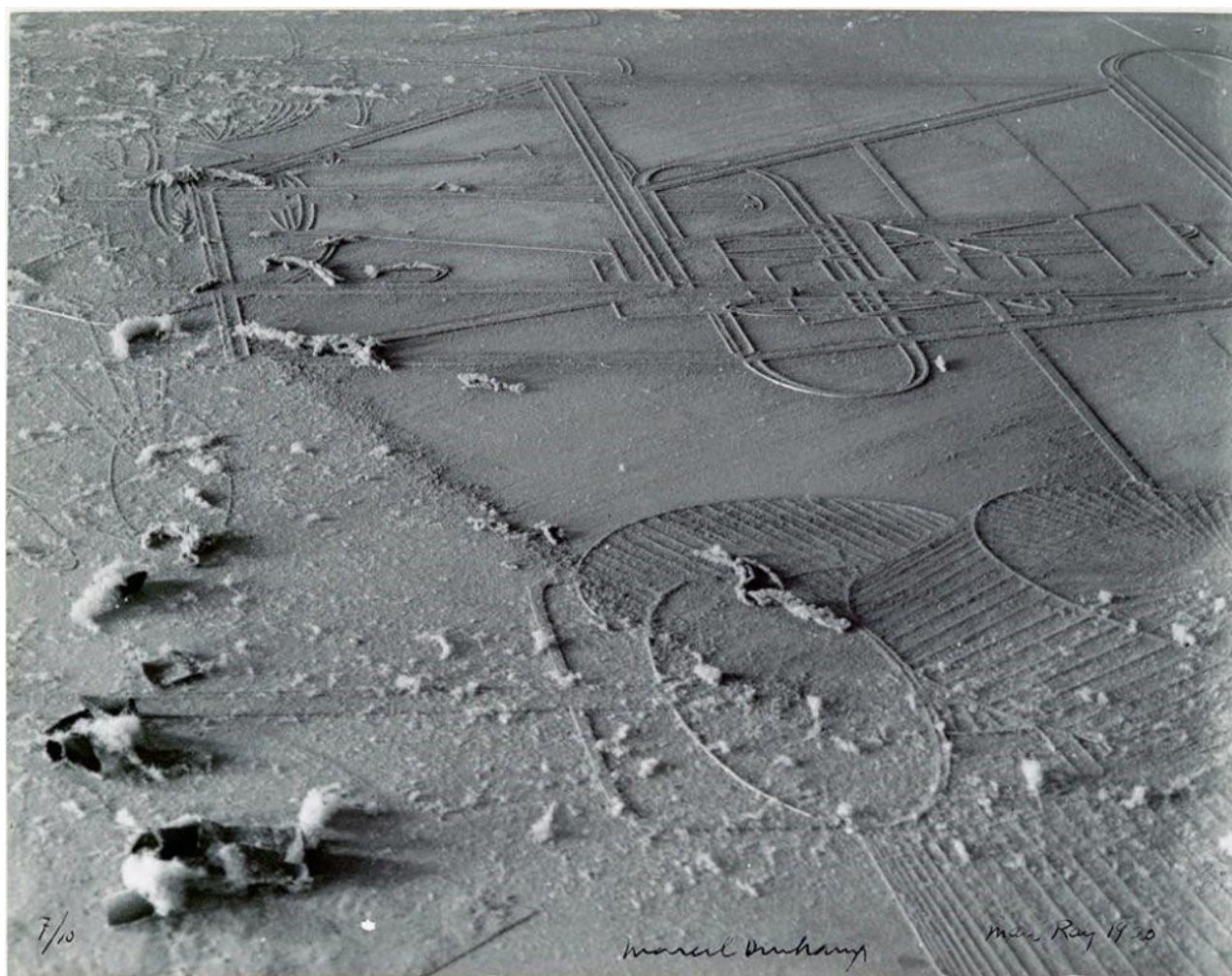


*Ilustración 19. Cuadro Negro Sobre Fondo Blanco. Óleo Sobre Lienzo. 106,2x106,5 cm. 1913.*

Me parece útil destacar la dialéctica del ver, el profesor y filósofo español Miguel Hernández Navarro en su ensayo *El Archivo Escotómico* (2009. p.4) destaca los dos modos de visibilidad planteados por Derrida en su obra *Dar la muerte* (2000). Derrida realiza una distinción entre dos modos de invisibilidad que nos puede ser útil ahora, sostiene el pensador francés que hemos de diferenciar entre dos maneras de desaparición de lo visible: lo “visible in-visible” y “lo absolutamente no -visible” (p.88). La primera invisibilidad es la de “lo invisible que es del orden

de lo visible y que puedo mantener secreto sustrayéndolo a la vista” (p.88). Se trataría de una ocultación, velamiento, adelgazamiento o distanciamiento de aquello que es visible por naturaleza, aquello que, aun sin “estar a la vista” permanece siempre “en el orden de la visibilidad, constitutivamente visible” (p.88). La segunda manera sería la invisibilidad absoluta: “todo lo que no se refiere al registro de la vista, lo sonoro, lo musical, lo vocal o lo fónico (...) más también lo táctil.” (p.89). Este orden de la invisibilidad nunca es dado a la vista, y su invisibilidad, se podría decir, reside en otros sentidos.

Un bosquejo en torno a la percepción de lo antvisual y sus diversos intentos de ir más allá del arte del común y de sus convenciones culturales. Como se podrá deducir, es el conceptualismo quien abona el terreno de las primeras experiencias del impulso antvisual y es precisamente a través Marcel Duchamp el padre del conceptualismo que experimenta los primeros indicios de ocultamiento, manifestándolo coherentemente con su propia vida con su desaparición temporal del escenario del mundo del arte, con su provocación concepción material del arte, Duchamp centra sus esfuerzos en el examen y reflexión, sobre aquello que escapa a la mirada que no capta la visión inmediata y en su reflexión se apropia de lo leve de la materialidad y suscita un acercamiento a lo no evidente, *Cuando lo sólido se desvanece en el aire* ( 2012) a lo apenas visible, aquello que pasa desapercibido para ahondar en lo que podríamos llamar las “percepciones sutiles” que tiene mucho que ver con lo que él llamo percepciones infra leves, experiencia efímeras y poéticas cotidianas la sutileza intrascendental “pobres “de las sustancias y la materia. Duchamp en el marco de sus conceptos e ideas anti objetuales y antvisual propone dos obras: *Aire de París* y *Criadero de Polvo*, ejemplifican pues lo invisible y lo mínimo de la materia.



*Ilustración 20. Criadero de Polvo. Vidrio y Polvo Man Ray/Marcel Duchamp. 1929.*

Describir todas las propuestas y experiencias de carácter antvisual tendríamos que referirnos los grandes lienzos de Ad Reinhardt, Yves Klein con la galería vacía, que después emularía el británico Martin Creed con la obra *Nothing*, un espacio vacío que solo la intermitencia de una lámpara activa, Santiago Sierra obstruye la entrada a la galería, en México Teresa Margolles con sus vaporizaciones impide la visibilidad y en Colombia tendríamos que hablar de la desaparición de los dibujos de Oscar Muñoz, no es aquí mi interés inmediato, sería demasiado pretencioso,

complejo, extensivo y por razones obvias debo centrarme en los difusos límites de la percepción de lo velado y lo borroso.

Al interior del movimiento minimalista, surge uno de los momentos experimentales más prolíficos de la reciente historia del arte, en su intimidad se dan una serie de conceptualizaciones y experiencias materiales de intencionalidad antvisual, obras de gas, de aire, vapor, obras ocultas, oscuras, veladas, difusas, borrosas, imposibles de ver, una dialéctica continua entre lo visible y lo invisible establecen una relación cercana con lo oculto, lo velado y borroso.

#### **4.2. Lo Velado**

En la definición del diccionario actual (2017): el velo es una cosa delgada, ligera o flotante, que encubre más o menos la vista de otra. Tela transparente y fina que se utiliza para cubrir algo, que deja pasar la luz, pero impide ver el interior desde fuera. Cosa no material que envuelve cierta cosa y que generalmente impide verla o entenderla con claridad, encubre la verdad de las cosas.

En el lenguaje de la pintura, la veladura es una capa fina de poco pimento, muy diluida de aceite o disolvente que adelgaza la densidad de la pintura, casi sin materia, la cual se sobrepone como película delgada para lograr efectos de transparencia, profundidad, opacidad y plasticidad en el cuadro. Capa sobre capa se va construyendo la imagen que, desea representar. En el acto de velar hay una dualidad y acción de negación de lo visible, de borrar lo antes terminado y definido pictóricamente en la obra, la cual al sobre ponerse la pintura adelgazada también la mirada, la veladura suprime levemente la imagen, la torna difusa con en el volamiento al respecto.

“Segre, E. (2005) dice: El velo como sudario, la mortaja y el envoltorio/envolver significa la revelación y el ocultamiento, la transparencia y la opacidad, lo encarnado y lo inmaterial, lo liminal y lo universal, esencia y apariencia, lo temporal y lo eterno, la profundidad y lo efímero, el tacto y lo intangible, la adherencia y lo ilimitado, su contenido siempre difiere e infiere. *Hispanic Research Journal*, 2005 vol. 6 no. 1 p. 39-65”.

Por tanto, el desvanecimiento de la figura se nos presenta como un indicio, un signo indicador de una forma, un cuerpo que alguna vez estuvo allí expuesto en su forma total pero que ahora ha sido velada en su menor definición.

La forma está en un inquietante hacer y deshacerse ante la mirada, nos atrapa en la simulada apariencia. En el velo hay pues una connotación de alteridad que se articula a través de tres cualidades inseparables: la transparencia y opacidad propician un estado de ambigüedad, difuso y misterioso, del ser o no ser de los objetos encubiertos, pero al mismo tiempo tiene la cualidad de superponerse para tapar, alejar, distanciar y esconder los cuerpos y los objetos que alguna vez estuvieron a la vista y que a hora han desaparecido detrás de una gran atmósfera y cortina que alteran la visibilidad, su fuerza expresiva se da en la idea de lo pre real atrapándonos sin remedio nos vemos seducidos por su inquietante visualidad.

La imagen velada se nos plantea en su propia dualidad de ser un estado ambiguo que nunca llega a la configuración total de forma, desaparece en su aparición en una frontera de transición y de adelgazamiento que capta y seduce al espectador, donde los límites de los contornos se desvanecen en la propia línea de resistencia y desilusiona a la mirada. Una insuficiencia de lo

visible presente que no se deja ver, que se da escasamente, se resiste y solo se insinúa seductoramente. Seducción de una presencia real que sale al encuentro de la visión ofreciendo su enigmática opacidad, pero a la vez la presencia implacable de su fisicidad que no alcanza a determinar claramente sus contornos establece así otra experiencia algo indeterminado que no puede ser leído por el lenguaje normal del ver, adentrando al observador a la reflexión a su interioridad. Un aura enigmática cubre los objetos, una presencia en el espacio y el tiempo nos adentra en el ser, en lugar de la mirada interior del ojo ciego de la conciencia en el imaginario que nos permite romper la tiranía de la hipervisualidad contemporánea, despertando sentimientos y fascinación como estrategia de representación.

#### **4.3. Lo Borroso**

La borrosidad inmediatamente nos remite a una imagen de baja calidad de desenfoque fotográfico, como también mediática de censura, desde los tiempos de la hoja de parra a la imagen pixelada, en contravía a una imagen contemporánea cada vez más obsesiva por una imagen full HD.

El humo y la niebla es pues una frontera entre el aquí de la visibilidad y el allá de la ceguera al encubrirlos los objetos disminuye la cualidad descriptiva de la imagen, vela, desenfoca, emborrona, desencaja y desdibuja los contornos que definen la claridad objetiva de la imagen produciendo un efecto de barrido propio de la imagen borrosa.

Desde la producción de la serie *Cortinas de Humo*, puedo sostener que lo velado y lo borroso se entremezclan en esa frontera, pero con intenciones, sentidos y conceptos muy diferentes de una visión que se reduce y escapa a la mirada. El borrar por lo tanto implica una negación total

de la mirada y una desaparición o destrucción del objeto, mientras que el velar no implica ni mucho menos una desaparición sino más bien una disminución y alteración extrañamiento del objeto velado de tal manera que se presenta borroso a la vista, indefinido, sin nitidez, sin claridad de entendimiento y se presta a confusión. Al hablar de lo borroso contemporáneo de inmediato me remite a la conocida y anecdótica historia del arte norteamericano, el borrón del dibujo realizado por el pintor Robert Rauchenberg (1925) quien, en una acción conceptualista de destrucción simbólica de la obra de arte, borra totalmente la imagen del dibujo obsequiado por el destacado pintor Willem de Kooning (1904). Pero el sello técnico contemporáneo de lo borroso y desenfocado lo encontramos en la obra del emblemático artista alemán Gerhard Richter (1932) quien ha hecho de esta casi un sello y una marca personal, Richter intentar develar en lo borroso y confuso, lo que se nos oculta a través de lo que vemos, su técnica se funda en un sencillo procedimiento de repasar con la brocha la superficie del lienzo cuando la pintura al óleo está aún húmeda y es, por lo tanto, dúctil, rasguear la imagen una vez pintada cuidadosamente de forma realista, equivale a una destrucción o ruptura de la ilusión representativa negar toda una tradición ilusoria mimética de la realidad figurativa de la imagen, pero no se limita a destruir lo dice Richter también construye algo, otra realidad pictórica de la imagen. es decir, algo a través de lo cual se accede a otra entidad velada de opacamiento, en el que el medio se cierra sobre s su propia imagen, impidiendo contemplar todo aquello que se halla detrás de lo real.

Podemos entonces, diagnosticar la imagen producto de una deficiencia astigmática de la representación de la realidad percibida, de desenfoque y de pérdida de claridad de lo que vemos y ponen en evidencia la manipulación la parcialidad el control e insuficiencia de los datos



visuales una realidad fluctuante, relativa de toda visibilidad, de ahí que características como la borrosidad, la reducción de la gama visibilidad se asocian directamente con la obra de Richter.



*Ilustración 21. Septiembre. Óleo Sobre Lienzo. 52x72cm. 2005.*

#### **4.4. Obra. Visión Velada**

En el trabajo de investigación creación se abren a otras vías tanto *material conceptual*, expandida por la técnica del fumage, pues el hecho experimental de la serie “Cortinas de Humo”

se abre al discernimiento y al hallazgo de otras derivas, soporte y ejercicios representacionales que entra a formar parte del devenir y del hacer creativo.

El trabajo de la figura<sup>24</sup> no pretende exponer la verdad, sino más bien, dejar a la vista la borrosidad histórica de la justicia y el poder en Colombia, acontecimiento cuyos efectos jurídicos y políticos todavía se viven en el tiempo, lo cual es apenas un efecto del estado mental de guerra en que se ha vivido en Colombia en las últimas cinco décadas, hechos y consecuencias históricas dadas desde el origen fundacional de un problema de poder y jerarquización de la justicia social, una mirada histórica velada y borrosa de una herida nacional.

La obra expone la maqueta a escala del Palacio de Justicia de Colombia la cual es cubierta por unos planos estructurales de acrílico opaco que cubren totalmente la presencia física de la maqueta, tornando su apariencia velada y borrosa, una experiencia anti visual de resistencia a la mirada, a la mirada histórica, tal como el mito de Perseo y la Medusa, el escudo permite resistir la mirada directa que al posarse las cosas las petrifica y las calcina. El escudo se convierte así, en el misterioso objeto que protege de esa presencia confrontada en el espacio y el tiempo. El escudo opera y antepone como una pantalla borrosa en la historicidad de la existencia humana.

La Justicia es de tal manera un hecho historiográfico negado velado y borroso en la memoria de Colombia y, sobre todo, en la obra es parte de una experiencia velada de un mundo oculto del que no podemos más que intuir la apariencia de las formas en el pasado y en el presente contemporáneo. De esta manera, nosotros podemos tocar su última piel: su apariencia. Es un tema que aún no ha sido explicado históricamente ni comprendido en su significado para la

guerra y la paz, pero desde el arte podemos contribuir para que al menos se puedan visibilizar mecanismos de ocultación y desmemoria.

Al respecto señala Trovato G (2007) en su libro *Des.velos*: “Lo que seduce del velo a la vista y a los otros sentidos, es la capacidad de transformar su esencia en otra al tacto, de esta manera cuando el velo toca la superficie del objeto y transforma su forma para adquirir la del objeto velado, no solo está transformando su forma al tacto, sino que también está transformando nuestra visión al permitir que nuestros ojos toquen la superficie del objeto, por el simple hecho de que se nos da la oportunidad de reconocer, de entender el objeto “oculto” pues el velo tiene ese poder de sugerir, y por tanto de ofrecernos información de una manera mucho más placentera que lo que se nos presenta a la vista como evidencia, el velo permite que toquemos el objeto con nuestra mirada y nos transformemos iniciándose una cadena de seducción y sugerencia inevitable”. (p.28)

De ahí que, la justicia es un hecho jerarquizado, negado y borroso en la historiografía y memoria de Colombia, una mirada difusa transversal en el pasado y en el presente contemporáneo que aún está oculta y no ha querido ser develada y ni explicada históricamente para comprender y sanar un presente que ha abierto un espacio histórico a la Paz.



*Ilustración 22. Visión Velada. Cartón, Cera de Abeja, Placa de Acrílico. 56x47x23 cm. 2017.*

#### 4.5. Obra. Identidad Difusa

Ahora bien, la siguiente propuesta de trabajo figura 25 propone una de mis inquietudes cuando interrogamos con la mirada esa borrosidad identitaria del sujeto contemporáneo, pues toda percepción es una interpretación y siempre hay una distancia entre lo que vemos y designamos. La obra *Perfil online* está compuesta por un marco de madera de 48 x 37 cm enmarcado por un vidrio que es oscurecido totalmente con el hollín del humo, el cuadro de doble vidrio-espejo debe ser activado a través de una acción del espectador, él puede develar el sentido de la obra, con un sencillo aparato limpiador de vidrios develar su propia imagen, refleja el desocultamiento de su identidad. Identidad como individualidad que una es más que ilusión de occidente, hoy en el tiempo frente al reflejo de su propia mirada no es más que el extrañamiento borroso de una identidad difusa que no logra precisar plenamente su propia mirada. Una imagen simple y directa que no quiere ver reflejo de su propia condición de ser, por lo tanto, en la imagen realista se nos presenta como en el borrón fotográfico o un pixelado en el cual no hay mucha verosimilitud en la representación de lo que vemos. El individuo es paradójicamente percibió como algo indeterminado que siempre refleja una visión del mundo que no deja ver, hay una lucha entre sujeto y representación, Roland Barthes en el libro *La cámara lucida* (1990): “Yo soy lo que no coincide nunca con mi imagen; pues es la imagen la, que es pesada inmóvil, obstinada (es la causa por la que la sociedad se apoya en ella”. (p.43).

La distorsión y el borrón forman parte de la fractura de la unidad fundamental del sujeto occidental, esa borrosidad reflejada enturbia tanto la mirada como la capacidad de ver profundamente su condición natural espiritual, no separado ni elevado sobre el pedestal de la razón o la cultura, sino como un todo de frente ante la mirada que nos acompañan en este viaje

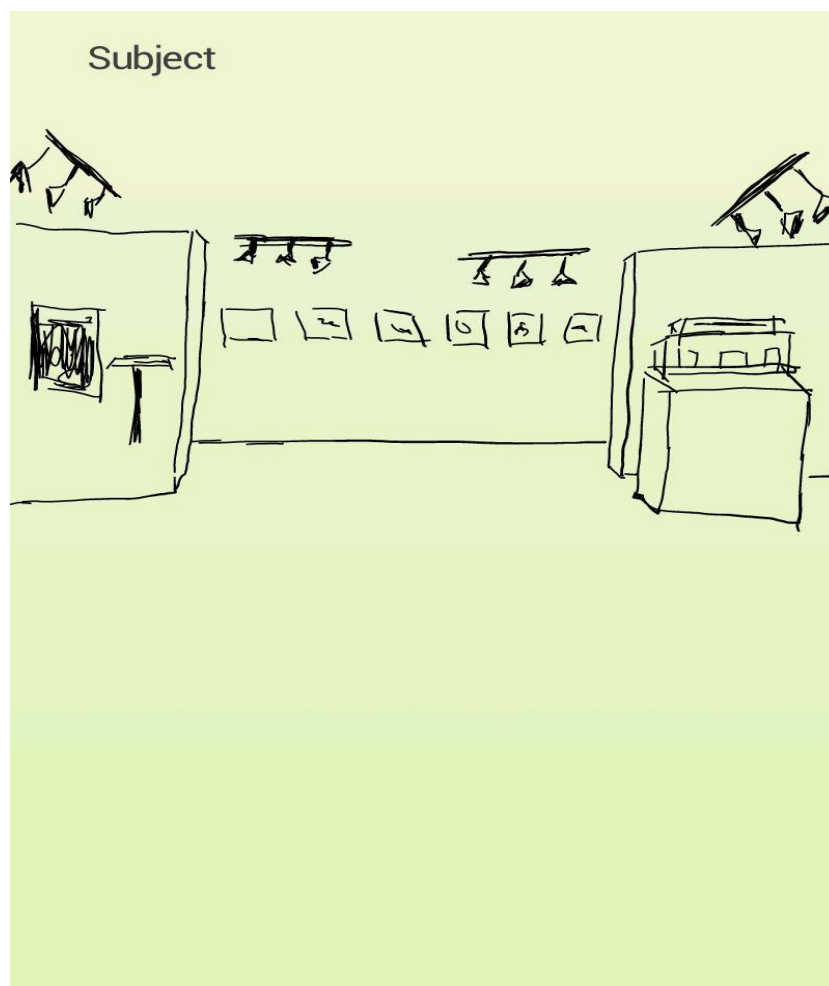
itinerante del tiempo y el espacio. Sloterdijk (2004) argumenta que los seres humanos intuyen que no todo está iluminado. Sólo la parte más pequeña de todo lo que existe es accesible al saber actual y la percepción. La verdad acontece en la frontera entre estos dos reinos del ser: “el clarificado y el oscurecido” (p.427-428).



*Ilustración 23. Identidad Difusa. Madera, Vidrio Espejo, Humo y Limpia Vidrios. 48x37 cm. 2017.*

#### 4.6. Emplazamiento de la Obra.

La obra del proyecto de investigación creación consta de ocho dibujos de 20 x 22 cm elaborados en la técnica del fumage sobre papel hecho a mano y se emplazarán al fondo en la pared de una de las salas laterales, de sala de exposición de la Facultad de Bellas Artes y Humanidades de la Universidad Tecnológica de Pereira. Los otros trabajos serán instalados en las dos paredes anteriores como lo ilustra el boceto de la figura 25.



*Ilustración 24. Boceto. Instalación Obras. Sala Facultad Bellas Artes y Humanidades. UTP.*



*Ilustración 25. Sala de Exposiciones. Facultad Bellas Artes y Humanidades. UTP*



## **CONSIDERACIONES FINALES**

La posibilidad de llevar cabo este trabajo, me permitió ampliar los límites, me posibilitó el ir más allá de lo aparentemente formal, dado que me posibilité el desarrollo conceptual y la asimilación del conocimiento práctico y consciente, donde lo procesual no era casual ni empírico, sino que adquiriría importancia como conocimiento consciente. Ahora me permito multiplicar el discurso y la práctica de mi labor artística y académica.

Este ejercicio de indagación no solo escritural, sino también una indagación profunda frente al espejo para recorrer el lenguaje plástico como si fuera un diálogo con el otro yo. Puedo decir que he indagado una hermenéutica de la vida, una actitud estética del caminar, una inserción en el ir y el venir por las derivas en constante transformación y renovación de las formas artísticas donde el afuera no es un discurso si no una marca adentro, para poner en evidencia la alteridad y el desdoblamiento que genera cada acto creativo.

Este documento es por lo tanto un asentamiento y ordenamiento discursivo de las ideas implícitas de la producción albergadas en mi propia obra, un trasegar íntimo como potencialidad vital de enunciación de mundo expuesto al afuera como evidencia de un estar siendo y haciéndose obra, ahondando en una cartografía de la conciencia al elaborar el pensamiento desde el diálogo plástico directo con los materiales, técnicas y representaciones de un conocimiento práctico, en cuanto a metodologías entendidas como marcas y huellas de la creación reflexión manufactura de procesos aleatorios y alquímicos que fueron formando las bases del pensamiento plástico de la obra, desde la cual puedo percibir la continua búsqueda de una representación imaginativa, el ser desde la obra como como sismógrafo del caminar sensible.

Un caminar por gran parte de la producción de obra, bajo el impulso de cierta naturaleza ígnea con unas profundas significaciones de fuerza, cambio y transformación no solo de la materia sino también del espíritu en el hacer práctico.

La producción y reflexión de la reciente obra elaborada con la técnica del fumage, me han permitido el acercamiento a un arte de carácter difuso, de resistencia a la visibilidad directa, y posibilitada por la relación con el elemento fuego, a través de la experiencia residual, del humo, en la serie titulada *Cortinas de Humo*. Me aproximaron a obras relacionadas con lo velado y borroso, penetrando los difusos límites de la percepción. De ahí que sus cualidades inseparables, la transparencia y opacidad propician un estado de ambigüedad y ocultamiento en los objetos, ahora encubiertos y que alguna vez estuvieron a la vista pero que ahora han desaparecido detrás de una gran cortina opaca y difusa que alteran la visibilidad de todas las cosas.

De manera que, hablar de lo velado y borroso es llegar al adelgazamiento de lo visible de una estrategia que enmarca buena parte del arte contemporáneo. La imagen contemporánea en su excesiva visualidad es el producto de una hipertrofia astigmática de la realidad visual, de desenfoque y renovación de los imaginarios colectivos, de mirar a través del cristal con otros ojos y pone en evidencia una cierta ceguera y pérdida de sentido de la imagen visual. Una realidad fluctuante, relativa y cuestionable donde lo velado y lo borroso es un signo de un gran velo que se antepone, desenfoca y altera finalmente nuestra mirada.

## BIBLIOGRAFÍA

- BACHELARD, G. El Psicoanálisis del Fuego. Madrid: Alianza Editorial, S. A. 1966.
- BACHELARD, G. La poética del espacio. Argentina Fondo de Cultura Económica. 2000.
- BACHELARD, G. El aire y los sueños. Bogotá. Fondo de Cultura Económica. 1994.
- BAGO, RUIS, J. El velo pintado. Tesis maestría. Universidad Complutense de Madrid. 2009.
- BRUN, J. Heráclito o el filósofo del eterno retorno. Madrid. Edaf. 1976.
- BUCI- GLUCKSMANN, C Estética de lo efímero, Madrid: Arena Libros. 2006.
- BAUDRILLARD, J De la seducción. Madrid: Cátedra. Teorema.12ª edición.
- CALVINO, Í. Seis propuestas para el próximo milenio. Buenos Aires. edit. Siruela. 1988.
- CRARY, J. Las técnicas del observador, Murcia. Ediciones Cendeac. 2008.
- DERRIDA, J. Dar la muerte. Barcelona, Paidós. 2000.
- DERRIDA, J. Memorias de ciego, El autorretrato y las ruinas (p. 50) París. 1990.
- DURADIN, G. La mentira en la propaganda política y en la publicidad. Barcelona: Paidós. (1982).
- ELIADE, M. Herreros y Alquimistas, Madrid: Alianza Editorial, S. A. (1983).
- HERACLITO Fragmentos Interpretaciones. Madrid: Ardora. 2009.
- MAILLARD, CH, La razón estética, Barcelona, Laertes. 1998.
- MERLEAU- PONTY, M. Lo visible y lo invisible. Buenos Aires. Ed. Nueva Visión. 2010.
- MESSER, A. Filosofía antigua y medieval. Argentina.Edit. Espasa-Calpe S.A. 1939.
- MERLEAU-PONTY, M La Duda de Cézanne, Madrid: Casimiro libros. 2012.

- HERNÁNDEZ-N, M. El archivo escotómico de la modernidad. Ed.Ay. de Alcobendas. 2009.
- HERNÁNDEZ-N, M. El cero de las formas. El Cuadrado negro y la reducción de lo visible. 2008.
- MOEGLIN-DELCROIX, A Esthétique du livre d'artiste. París: Bibl. Nationale de France. (1997).
- TANIZAKI, J). El elogio de la sombra. Madrid. Ed. Siruela .2009.

## WEBGRAFIA

- <https://diccionarioactual.com/>
- <http://www.rtf.es/numero5/10-5.pdf>
- [www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S0188](http://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0188)
- [http://27041946pintura.blogspot.com/2014\\_02\\_01\\_archive.html](http://27041946pintura.blogspot.com/2014_02_01_archive.html)
- [http://www.saber.ula.ve/bitstream/123456789/17509/2/rebeca\\_perez.pdf](http://www.saber.ula.ve/bitstream/123456789/17509/2/rebeca_perez.pdf)
- <http://www.kindsein.com/blog/2004/12/20/la-cancion-de-la-infancia-de-peter-handke/>
- <http://reflexionesmarginales.com/3.0/poetica-de-lo-invisible/>
- <http://revistas.um.es/imafronte/article/view/42121/40491z>
- <http://www.flexicon.es/Materiales-Manejados/Negro-de-Humo.html>